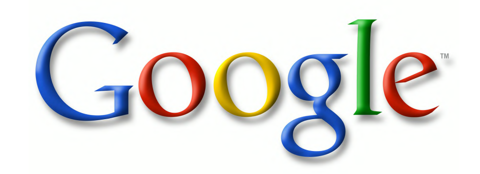
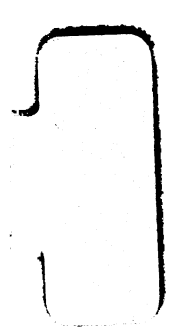
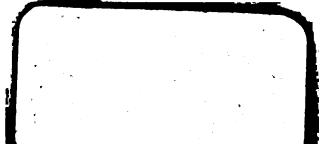






DIE LITERATUR

DES

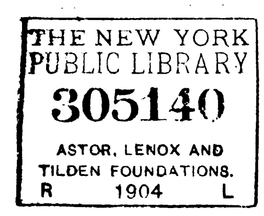
ALTEN INDIEN

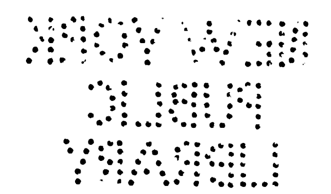
VON

HERMANN OLDENBERG



STUTTGART UND BERLIN 1903
J. G. COTTA'SCHE BUCHHANDLUNG NACHFOLGER
G. m. b. H.





Inhaltsverzeichnis

Die einzelnen Kapitel dieses Buchs sind in der „Deutschen Rundschau“ (1899 bis 1903) erschienen, deren Verlag für die Gestattung des Wiederabdrucks der schuldige Dank ausgesprochen sei.

Erstes Kapitel

Die Poesie des Veda

I.

Seitab von den grossen Zivilisationen der antiken Welt, die in Athen und Rom ihre letzten Höhen erreicht haben, erwuchs unter der heissen Sonne Indiens eine eigenartige Kultur, von jenen scharf getrennt und doch auch mit ihnen zusammengehörig. Die westlichen Völker waren durchaus aufeinander hingewiesen. Zahllose Strassen, vor allen die am meisten befahrene, die Wogen des Mittelmeeres, verbanden hier Nation mit Nation, Kultur mit Kultur. An der Grenze dieser Welt, da, wo in historischer Zeit unter Anhängern der Zarathustralehre die Bewegungen, welche jene Sphären erfüllten, nur noch schwach gefühlt wurden, türmten sich mächtige Schranken, die Schneeberge des Hindukusch. Sie waren nicht unübersteigbar, aber sie sind doch wie etwa im Altertum die Alpen nur ausnahmsweise von grösseren Massen überstiegen worden. Hinter diesen Bergen, in den Ebenen des Indus und dann des Ganges begann eine neue Welt. Ein andres Klima herrscht hier. Nicht die Hitze allein macht den Unterschied, sondern ein völlig neuer klimatischer Typus tritt hervor. In den Wechsel von Sommer und Winter, wie er der gemässigten Zone eigen ist, schiebt sich die tropische Form des Jahreslaufs, der Wechsel der trockenen Zeit und der grossen Regen. Aus den Gegenden des Aequator kommen die bestimmenden Einflüsse für Wind und Wetter. Unter den ältesten Bevölkerungen, die uns hier erkennbar sind, tritt neben mongolischen Elementen ein schwarzer Menschenschlag in den

Vordergrund, für den vielleicht Zusammenhänge vermutet werden dürfen, die sich zu den negerähnlichen Völkern Melanesiens oder auch nach Australien hin erstrecken. Die hellfarbigen Arier, welche von Nordwesten her die Gebirgsmauern überstiegen und sich unter jenen dunkeln, leicht überwundenen Urbewohnern ansiedelten, haben sich damit von der Teilnahme an der geschichtlichen Arbeit der westlichen Welt nahezu vollständig abgeschnitten. Sie haben sich, wenigstens für lange Jahrhunderte, der Möglichkeit beraubt oder sich doch die Möglichkeit stark verkümmert, aus der Berührung mit ebenbürtigen, mit überlegenen Nationen Förderung zu gewinnen. In der Tat stehen so die geistigen Schöpfungen, welche sie hervorgebracht haben, in gewisser Weise wie die Tier- oder Pflanzenwelt eines neu entdeckten, mit der übrigen Welt unverbundenen Kontinents allem uns von alters her Bekannten fremdartig gegenüber. Aber dann zeigt sich, wenn wir bei diesem Bilde bleiben dürfen, dass jener Kontinent, der jetzt eine Welt für sich ist, in ferner Vergangenheit doch mit andern Weltteilen zusammengehangen, dasselbe organische Leben wie sie beherbergt hat. Die arischen Einwanderer in Indien nahmen, indem sie sich von ihren Brudervölkern trennten, doch die Spuren, und mehr als blosse Spuren, der einstigen Gemeinsamkeit in die neue Heimat mit hinüber. Bei ihren Opfern wurden Lieder gesungen, deren Sprache der Sprache Homers und des Ulfilas nah verwandt war. Diese Lieder feierten Götter wie das reisige himmlische Zwillingspaar, wahrscheinlich die Dioskuren der Griechen, oder den starken Riesen, welcher den Donnerkeil schwingt, wohl den Donar-Thor der Germanen. Ueberall waren Keime vorhanden, aus denen, wenn ähnliche Luft und Sonne sie zur Entwicklung gebracht hätte, Formen von Glauben und Poesie, von Sitte und Recht hätten hervorgehen können, die sich den Denk- und Lebensformen jener Nationen, der Trägerinnen höchster europäischer Kultur, gleichartig und gleichwertig an die Seite gestellt hätten.

In Wahrheit ist es anders gekommen, musste es anders kommen. Die nach Westen weisenden Kräfte und Charakterzüge des indischen Volks mussten in der Abgeschnittenheit vom frischen Leben des Westens rettungslos erschlaffen, in der müden Stille, unter dem glühenden Himmel der neuen Heimat, in der langsamen aber unausbleiblichen Vermischung mit den dunkelfarbigen Urbewohnern. Ein neues Volk, ein neuer Volkscharakter musste sich bilden, der Charakter, welcher daraus hervorging, dass der alten hohen intellektuellen Begabung, der reichen Phantasie der indischen Arier das Gegengewicht gesunder Tatkraft entzogen ward. Auf allen Gebieten des geistigen Daseins gewann dieser Charakter die Herrschaft. Im öffentlichen Leben trat statt der plastischen Gebilde von Staatsformen, welche die nationalen Kräfte zugleich zu entfesseln und zusammenzuhalten vermocht hätten, die unplastische Formlosigkeit des Despotismus und der Kaste mit ihrer dumpfen Atmosphäre von Zwang und Aberglauben in den Vordergrund. Auf sittlichem und religiösem Gebiet ein Hinundherschwanken zwischen Extremen der Sinnlichkeit und der Entsagung, zwischen ekstatisch überspannter Selbstvergötterung und Verzweiflung an allem Dasein. In der Wissenschaft ein Aufbauen spitzfindiger Systeme, manch glänzender Gedanke, der doch unter dem Wust willkürlicher, alle Realität aus den Augen verlierender Spielereien mit überkünstlichen Begriffen und leeren Worten verschüttet wurde. In der Dichtung viel sinnige Zartheit, die Pracht bunter und glühender Farben, aber auch hier jener selbe Mangel an Mass und plastischer Form, jene selbe Künstlichkeit, jenes Spielen mit einem immer übertriebener zugespitzten Raffinement der Gedanken und Worte.

Der Versuch, der hier gemacht werden soll, die Geschichte der indischen Literatur in ihren Hauptzügen darzustellen, wird uns zeigen, wie dieser Charakter im Laufe der Jahrhunderte, der Jahrtausende sich immer schärfer ausprägte.

Der Weg, den wir zu gehen haben, hebt bei der reli-

giösen Literatur des Veda an. In ihrem ältesten Denkmal, den Hymnen des Rigveda, zeigt sich die Umformung, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, des Ariertums zum Hindutum eben erst im Beginnen. Aber sie schreitet schnell fort. Am Ende der vedischen Literatur stehen die mystisch-spekulativen Traktate der Upanishaden. Hier tritt uns schon die ganze scharf ausgeprägte Physiognomie des indischen Geistes entgegen, seine Neigung zu Formen, deren Charakter Formlosigkeit ist, zu kühnen, aller Wirklichkeit entfliehenden Luftreisen, in denen der Gedanke unbegrenzte Reiche gestaltloser Phantasmen durcheilt, um dann aus grandiosen Träumen hilflos in kindisches Gefasel zu versinken.

Auf die Literatur der Upanishaden folgt die des alten Buddhismus. Sie ist jener eng verwandt, aber aus der bizarr grossartigen Sphäre einsamen Asketentums in die alltäglichere eines weitverzweigten geistlichen Ordens mit seinem geregelten, geschäftigen Treiben versetzt. So ist hier alles minder kühn und schroff, aber verständiger und zusammenhängender, trotz der Weltabgewandtheit des religiösen Gedankens doch der Welt und ihrer Wirklichkeit näher gerückt durch das Bedürfnis, geistiges und äusseres Dasein dieser Tausende von Mönchen und Nonnen in lebensfähigen Formen aufrecht zu erhalten. Neben den Buddha zugeschriebenen Predigten vom Weltleiden und von der Erlösung mit ihren eintönigen Begriffsreihen, neben den poetischen Sentenzen und kurzen lyrischen Ergüssen, in denen sich das Trachten und Hoffen jener Mönchsseelen einen reinen und ergreifenden Ausdruck geschaffen hat, zieht hier auch eine umfangreiche Literatur von sehr viel weltlicherem Charakter unsre Aufmerksamkeit auf sich. Wir finden Hunderte von Erzählungen, zum grossen oder grössten Teil wohl nicht von den Buddhisten selbst ersonnen, sondern von ihnen vorgefunden und ihrem Geschmack, ihren Zwecken angepasst, den Zwecken der moralischen Belehrung wie der Ergötzung besonders wohl der weiteren dem Orden anhängenden Volks-

kreise. Es sind Märchen, Tierfabeln, Geschichten aus dem Leben von Dorf und Stadt, von Reich und Arm, rührende Schicksale der Guten, Tugendreichen und auch ergötzliche Schwänke vom Sieg der List über die Dummheit: das beste fast möchte man sagen wert, wenn auch immerhin nur von fern, dem Decameron verglichen zu werden, mit dem es in der Tat durch weite, über Erdteile und Jahrtausende reichende Verbindungslinien zusammenhängt, alles ein unschätzbares Denkmal altindischen Lebens und indischer Lebensauffassung.

Vom Buddhismus muss sich dann unsre Betrachtung zu den poetischen Schöpfungen des alten Glaubens zurückwenden, der freilich inzwischen nicht der alte geblieben ist. Die arischen Götter, die menschlichen, menschenhaft gestalteten, die noch von einem letzten Hauch frischer nördlicher Luft umweht wurden, sind verblasst oder verschwunden. Statt ihrer hat eine neue Generation von Göttern den Schauplatz betreten. Es sind die Hindugötter, vielköpfig und vielarmig, von Schlangen umwunden, auf Lotusblumen ruhend, umgeben von einer Atmosphäre von Mystik, Wollust und Grausamkeit. Der ganze geistige Inhalt aber der neuen Zeit fasst sich zusammen in dem Riesengedicht, das, wie der Rigveda das vornehmste Werk des indischen Ariertums ist, so das grosse Buch des Hindutums genannt werden kann: der unvergleichlich reiche, bunte, wirre, formlose Ausdruck des Hinduvolksgeistes, das Epos Mahabharata. Ein Heldengedicht, wie es in Indien sein muss, arm an Heldentum, ungeheure Taten der Kraft und Kühnheit ersonnen und besungen von Schwächlingen. Und um die eigentliche Handlung wuchert, in keine Schranken gebannt, eine unabsehbare Vegetation zahlloser Episoden, Epen im Epos, Fabeln, Systeme von Philosophie und Recht, das Ganze ähnlich den unergründlichen Tiefen eines indischen Urwalds, dessen Bäume durch das üppige Gewirr der Schlingpflanzen zu einem bunten Riesenknäuel zusammengewoben werden.

Vom Epos hat dann unsre Betrachtung den letzten Schritt zu tun, zur Kunstpoesie des Mittelalters und ihrer höchsten Schöpfung, dem Drama. Eine im Stil indischer, sylbenstechender Wissenschaftlichkeit aufgebaute Theorie der Poetik liefert die Rezepte. Nach diesen bauen hier die Dichter ihre künstlichen Verse und schmücken sie mit einem Uebermass zierlicher und überzierlicher Ornamente des Gedankens und der Form, der Anklänge, der Anspielungen, der Doppelsinnigkeiten, nur für den Kenner verständlich. Ein Dichter wie Kalidasa weiss zwar selbst diese Formen mit zarter und duftiger Schönheit zu erfüllen, wenn er die zahllosen glänzend geschliffenen Edelsteine — es sind echte Edelsteine darunter — geistreicher Beredsamkeit an der Schnur seiner dramatischen Märchen aufreiht. Aber die mächtige Sprache des wahren Dramas, des Bildes menschlichen Handelns und Leidens, spricht Kalidasa nicht; diese Sprache hat kein Inder gesprochen.

Wie auf dem weiten Wege vom Rigveda bis zur dramatischen Dichtung sich die Leidensgeschichte der Seele eines reichbegabten Volkes in der Geschichte seiner Literatur spiegelt, wollen wir darzustellen versuchen.

II.

Es mag ganz ungefähr um 2000 oder 1800 v. Chr. gewesen sein, als eine Anzahl arischer Hirtenstämme mit ihren Herden aus dem iranischen Hochland über das Gebirge in die Ebenen des Indus und seiner Nebenflüsse hinabstiegen [1]). Es war vielleicht die erste, jedenfalls die bedeutsamste unter den Invasionen, die in alten und in neueren

[1]) Die hier genannten Jahreszahlen sind wie alle, welche die ältere indische Geschichte betreffen, nur als annäherungsweise, auf Vermutungen beruhende Schätzungen zu verstehen. So lässt sich auch die offenbar über lange Jahrhunderte sich erstreckende Entstehungszeit der vedischen Poesie nicht mit irgend welcher Sicherheit bestimmen. Wer einen ungefähren Anhalt zu haben wünscht, denke an die Zeit etwa von 1400—900 v. Chr.

Zeiten denselben Weg genommen haben — Skythen, Griechen, Mohammedaner —: eine Wanderung, in mancher Beziehung ähnlich der jener Verwandten der asiatischen Arier, die ebenfalls in vorgeschichtlicher Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Alpengebiet in die Poebene hinuntergezogen und die bedeutendsten Träger der Kultur Italiens geworden sind. Hier wie dort dieselbe Richtung der Bewegung aus Hochland und Gebirge in die Tiefebene, aus dem ärmeren, rauhen Land in das warme, reiche. Aber wie verschieden war die Lage, in welche die geographischen Bedingungen der italischen und der indischen Halbinsel die Einwanderer, die sie betraten, versetzt haben! Dort ein beschränkter Raum, der die geschichtliche Bewegung in engen Rahmen einschloss und eben dadurch beitrug, sie fest in sich zusammenzuhalten und zu vertiefen. Hier unbegrenzte Weiten, ganz dazu angetan, die bewegenden Kräfte ins Unbestimmte zerfliessen zu lassen. Dort nicht fern die Meeresküste, die Sphäre der Einwirkungen älterer, weiter fortgeschrittener Nationen. Hier Land und immer nur Land, unabsehbar an den Indusnebenflüssen und dann den Ganges hinab; überall dunkelfarbige, wilde oder von der Wildheit nicht weit entfernte Urbewohner: eine Sackgasse für geschichtliche Bewegung.

Die Tatsache jener Einwanderung kennen wir nur aus Schlussfolgerungen; sie liegt jenseits aller direkten Erinnerung, aller Ueberlieferung. Wo diese anhebt, finden wir die Einwanderer — genauer diejenigen Schichten der Einwanderer, von denen die ältesten Traditionen zu uns gelangt sind — im Pendschab, dem Land, das die fünf vom Himalaya herabkommenden Nebenflüsse des Indus durchströmen: eine weite Ebene, deren Einförmigkeit nur durch diese Flüsse unterbrochen wird. Sie fliessen langsam, oft mit spärlichem Wasser, zwischen Schilf und Tamariskengebüsch, häufig ihr Bett wechselnd. Im Sommer, wenn die Schneeschmelze des Gebirges sie verstärkt, überschwemmen sie das Land; am Ende der Regenzeit treten sie wieder zurück und

überlassen an ihren Ufern dem Ackerbau weite Strecken fruchtbaren Bodens. Für das Altertum sind sie nicht Verkehrsstrassen. Ihre Nymphen sind die Spenderinnen des Wassers für Weiden und Aecker und damit von Nahrung und Leben; weidenreich nennt sie der vedische Dichter und preist ihre buttertriefende, honigsüsse Woge. Wohin ihre Ueberschwemmungen oder die von ihnen gespeisten Kanäle nicht reichen, ist viel unfruchtbares Land, sandige Steppe, ja Wüste. Denn im grössten Teil des Pendschab fehlt es an Regen. Jährlich zu festbestimmter Zeit führt der Monsun vom Aequator ungeheure Wolkenmassen heran, die sich im Juni, Juli, August über Indien ergiessen. Aber gerade das Fünfstromland empfängt von diesem Segen nur einen spärlichen Anteil. Daher ist es bis gegen die Berge hin auch arm an Wäldern. Im östlichen Teil des Pendschab, wo die Hauptsitze der vedischen Kultur liegen, und an jenem im Veda so hoch gefeierten Flüsschen Sarasvati, von dessen Ufern aus man nicht fern die Pracht der ungeheuren Schneespitzen des Himalaya erblickt, sind die Verhältnisse immerhin günstiger als im Westen. Hier kündigt sich schon die üppige Fruchtbarkeit an, die im Gangeslande herrscht. Wenn in Bezug auf die grossen Regen diese Teile Indiens, den Eingangspforten der Halbinsel nah gelegen, noch nicht das indische Klima in seiner vollen Ausprägung aufweisen, so herrscht doch dort in der warmen Jahreszeit eine Hitze, die kaum irgendwo in der ganzen Halbinsel übertroffen wird. Tag für Tag glüht dann die Sonne mit blendendem Licht von wolkenlosem Himmel durch die flimmernde Luft über das ausgedörrte Land. Von den Wüsten des Westens her wehen sengend heisse Winde, die sich hie und da zu Sandstürmen steigern und endlich von einer noch heisseren Windstille verdrängt werden. Das Grün vertrocknet. Ueberall herrscht Oede und Mattigkeit. Kommen dann im Juni die Regen — freilich sind diese, wie erwähnt, im grössten Teil des Fünfstromlandes nur spärlich — so tritt an Stelle der trockenen Hitze eine feuchte Schwüle, die noch er-

schlaffender, noch unerträglicher ist als jene. Sie versetzt den Menschen in ein beständiges Schwitzbad, macht die Vegetation verfaulen, verpestet die Luft mit scharfen, widrigen Gerüchen und Ansteckungsstoffen. Schwerlich hätte das indische Volk bestehen und seine Kultur schaffen können, wenn sich allein zwischen der heissen Zeit und der Regenzeit ohne ein Drittes der Kreislauf schlösse. Aber nun macht sich, je weiter nach Norden umso energischer, der Witterungscharakter der gemässigten Zone geltend, die Unterbrechung der einförmigen Tropenhitze, der Gegensatz von Wärme und Kälte. Ein erfrischender Herbst mit kühlen Nordwinden, mit wundervollen Sternennächten tritt ein, eine Zeit rüstiger Tätigkeit, und bald folgt ein Winter, der den Boden oft mit Reif bedeckt, die Gewässer mit einer Eiskruste überzieht und dem Menschen die Kräfte gibt, einen neuen Sommer zu durchleben.

Die dunkeln Urbewohner, denen die Arier auf indischem Boden begegneten, gehören offenbar mit Stämmen und Völkern zusammen, die noch jetzt, zum Teil unvermischt, bedeutende Teile der Halbinsel innehaben. Neben den Dravidiern stehen Stämme, die als Kolarier benannt zu werden pflegen. Das Verhältnis der beiden Elemente ist noch nicht vollkommen klar gestellt: ihre Unterscheidung beruht auf der Untersuchung der Sprachen; an den Tatsachen der Anthropologie scheint sie keine Bestätigung zu finden. Bekanntlich gehört der Süden der Halbinsel den grossen Völkern der Dravidier. Aber auch näher an den Ländern, in die sich meist die arische Einwanderung ergoss, im zentralen Indien, finden sich grössere Stämme und Mengen zersprengter Stammfragmente, die einen von dravidischer, die andern von kolarischer Zunge: so die Gonds, Santals, Kols, Korwas und andre. Diese Stämme, schwarzbraun oder fast schwarz, breitnasig, überwiegend von kleiner Statur, hausen grossenteils in den Bergen und dem Dschungel oder in Landstrichen wie der hochgelegenen, durch natürliche Bollwerke gegen jeden Angriff geschützten Ebene von Chutia

Nagpur, in der noch heute das Hindutum als später Eindringling erscheint. Ein Teil von ihnen ist noch jetzt dem Zustand der Wildheit nahe, kaum bekannt mit andrer Kleidung als Blätterschürzen, bis vor nicht lange mit Waffen und Geräten auf der Stufe der Steinzeit zurückgeblieben. Andre sind weiter fortgeschritten, geschickt in Ackerbau und Viehzucht. Allen liegt leidenschaftliche Liebe zur Jagd im Blut; mit Bogen und Pfeilen, mit Wurfspeer und Schlinge durchstreifen sie die Wälder; sie sind grosse Kenner aller Kräuter und essbaren Wurzeln in Wald und Feld. Bei ihren Festen gibt es zügellose Trinkgelage, wilde Tänze und Orgien. Ihre Zauberer wissen sich in Zustände der Verzückung zu versetzen, in denen sie Visionen haben und weissagen. Kenner rühmen ihnen die Tugenden der Treue und Wahrhaftigkeit, einen gewissen Zug lustiger Bravheit nach: Eigenschaften, die freilich den Einflüssen der Zivilisation und ihrer Laster nicht lange Stand zu halten pflegen. Es ist nicht ausgeschlossen, ja sogar wahrscheinlich, dass jene dunkelfarbigen Stämme, die vor vielleicht vier Jahrtausenden den arischen Einwanderern in Indien entgegentraten, in mancher Hinsicht höher standen als die Zurückgebliebenen unter ihren heutigen Nachkommen. Oft ist in den vedischen Dichtungen von ihrem reichen Besitz, von ihren festen Burgen die Rede, unter denen allerdings — die Vedadichter neigen zu übertreibendem Ausdruck — Befestigungen recht primitiver Art zu verstehen sein mögen. Im grossen und ganzen aber werden wir schwerlich allzusehr irren, wenn wir das Bild jener heutigen zentralindischen Stämme auf die „schwarze Haut“ der Vedalieder, auf die „Gesetzlosen“ und „Gottlosen“ übertragen, von denen es heisst, dass Gott Indra sie züchtigt und dem Arier dienstbar macht. Als sich Massen jener Urbewohner, während ihre Brüder in die Berge und Wälder entwichen, den Siegern unterwarfen und als Sklaven und Verrichter aller niedrigsten Arbeit in eine gewisse Lebensgemeinschaft mit ihnen eintraten, übernahmen sie die Rolle wohl still

im Hintergrund wirkender, aber darum nicht weniger bedeutsamer Mitarbeiter an der geschichtlichen und geistigen Arbeit des arischen Indien. Ihre Herren, die sie verachteten und mit Füssen traten, konnten damit doch die Wirkungen jenes Naturgesetzes nicht aufheben, das die reine Erhaltung einer höheren Rasse inmitten einer niederen auf die Dauer ausschliesst und dem niederen Blut, das sich mit edlerem mischt, gewichtigen, leicht sogar den überwiegenden Einfluss sichert. Ausreichender Nachschub aus dem Stammlande, der die Rasse der Einwanderer aufgefrischt hätte, hörte allem Anschein nach bald auf. So musste unabwendbar die Zeit kommen, in welcher der körperliche Typus des grossen, starken, hellen Ariers durch jene Vermischung in den Typus des kleinen, schwachen, geschmeidigen, zwischen Hell und Dunkel in zahllosen Nüancen schwankenden Hindu übergeführt wurde, und wo die Tiefe und Vornehmheit des arischen Geistes sich mit den verworrenen und masslosen, an Niedrigem haftenden Instinkten des Wilden durchsetzte.

Für das Zeitalter freilich, aus dem wir durch die Hymnen des Rigveda die älteste Kunde von den indischen Ariern empfangen, lagen diese Vorgänge noch im Schoss der Zukunft. In der Geschichte Indiens bis in jene Zeit zurückgehen bedeutet eben, wenn ein vielleicht kühner, aber doch nicht ganz unzutreffender Vergleich gewagt werden darf, annähernd so viel wie in der Geschichte Englands zu der Vergangenheit hinaufsteigen, als es noch keine Engländer gab, sondern Angelsachsen. Wie dort, auf die Insel versetzt, ein vom deutschen Festlande stammendes Volk erscheint, das erst nach Jahrhunderten durch Rassenmischungen in einen neuen, nicht mehr deutsch zu nennenden Typus übergeführt wird, so finden wir hier in die indische Halbinsel hinübergewanderte Stämme aus Ostiran, zuerst unvermischt und dann wohl durch Jahrhunderte verhältnismässig noch wenig von Mischungen berührt. Diese ältesten Inder bauen noch nicht die eigentlich indische Kornfrucht, den

Reis, sondern wie die alten Iranier den *yava*, d. h. wohl die Gerste. Vor allem Ackerbau aber weit voran steht jetzt noch bei ihnen, ganz wie bei den Iraniern, in scharfem Gegensatz zu den späteren indischen Verhältnissen, die Viehzucht, besonders die Rinderzucht. Daher denn auch hier Mythen fehlen, wie sie bei den Griechen und Germanen von den Geheimnissen des in den Erdschoss gesenkten und aus ihm erwachsenden Korns erzählen, und an ihrer Stelle ein Mythus im Vordergrunde steht, der berichtet, wie sich die ältesten Menschen mit göttlicher Hilfe die von der Kuh kommende Nahrungsfülle angeeignet haben. Von den für Indien bezeichnenden Tieren erwähnen die Dichter des Rigveda selten den Elefanten, nie den Tiger; für sie wie für die alten Iranier ist das vor allen andern gefürchtete Raubtier, die Verkörperung gefährlicher Tücke, der Wolf. Sie nennen in ihren Dichtungen Flüsse des äussersten indischen Nordwestens, die zum grossen Teil später aus dem Gesichtskreis der indischen Literatur entschwunden sind; dafür ist ihnen der beherrschende Fluss der späteren indischen Kultur, der Ganges, so gut wie unbekannt. Sie erbauen noch keine Städte, sondern kennen allein Dörfer und befestigte Burgen, in denen man sich selbst und seine Habe vor dem Feinde birgt. Sie beten noch nicht zu den Göttern, die wir gewohnt sind als die eigentlichen, regierenden Götter Indiens anzusehen, nicht zu Brahma, nicht zu Shiva, auch nicht zu Vishnu: denn der Vishnu des Veda ist ein durchaus andrer Gott als der des späteren Glaubens. Sie haben sich noch Götter bewahrt, die in der Folgezeit in Indien zurücktreten, mehr oder weniger vergessen werden, von denen wir aber viele in den heiligen Texten der Zarathustrier Irans, manche sogar bei europäischen Völkern wiederfinden. Sie glauben, dass es jenseits des Todes einen Himmel für die Guten und Frommen gibt, eine Hölle für die Missetäter, wo der Götter „grimmige Kraft sie bezwingt, dass von dort auch nicht einer wieder herauskommt“: aber ihnen fehlt noch jene schreckensvolle Vorstellung, die das

spätere Indien beherrscht, der Glaube an die ziellosen Wanderungen der Seele durch unzählige Daseinsformen, an diese Qual der Wiedergeburten, vor der es Ruhe allein im Nirvana gibt. Sie sprechen eine Sprache, in welche unarische Worte und gewisse unarische Laute, die im späteren Indisch häufig sind, eben erst einzudringen beginnen. In dieser Sprache lebt noch die Formenfülle der alten Zeit. Sie besitzt noch das ganze System der Konjunktive und Optative, ähnlich und eng verwandt denen der Sprache Homers, fähig die feinen Nüancen von Möglichkeit, Wunsch, Willen auszudrücken. Der Reichtum der Zeiten des Zeitworts steht noch unversehrt da: nebeneinander Perfekt, Imperfekt und Aorist, eine altertümlich üppige Verschwendung von Ausdrucksmitteln für verschiedene Auffassungsweisen vergangener Tatsachen. Die Plastik des sprachlichen Ausdrucks ist noch nicht durch die Neigung beeinträchtigt, die bald wenigstens in der literarischen Sprache überhand nimmt, die Neigung zu jenen unförmlichen, alles Gleichgewichts ermangelnden Zusammensetzungen, wo man lange Reihen durch die verschiedensten Gedankenbeziehungen verbundener Vorstellungen roh mechanisch miteinander zu einem einzigen Wortungeheuer verkittet, von Elefanten-Rosse-Wagengetöse redet oder von dem Wissenschafts-Kasteiungs-Wachstumszweck.

Wohin wir sehen, in den äusseren Lebensverhältnissen, in der Religion, in der Sprache des rigvedischen Zeitalters, überall fühlen wir denselben Hauch tiefer Altertümlichkeit, den man von jeher, seit der Rigveda gelesen und verstanden wird, instinktiv empfunden hat: von Altertümlichkeit nicht als ob wir hier den ersten Anfängen aller Kultur nahe kämen — daran dürfen wir natürlich nicht denken —, wohl aber in dem Sinn, dass die scharf ausgeprägten Züge des physischen und geistigen Charakters, der Denk- und Lebensformen, die durch Jahrtausende bis auf den heutigen Tag diesem Volk auf diesem Boden eigen gewesen und geblieben sind, in jenem Zeitalter noch weit davon entfernt sind ihre Gestalt gewonnen zu haben.

Und doch sind die Mächte, die diesen Charakter formen müssen, schon in jener fernen Vergangenheit tätig. Sie haben ihre Arbeit mit dem Augenblick begonnen, in dem die arischen Scharen die Gebirgspässe überschritten und nach Indien hinabstiegen.

Der Körpertypus der Arier hatte in gemässigter Zone, wahrscheinlich im mittleren oder gar nördlichen Europa, sein Gepräge empfangen. Vermutlich wären sie dem Klima, in das sie nun eintraten, rasch und rettungslos erlegen — wie ja selbst heutzutage trotz aller Vorkehrungen der Hygiene von einer wirklichen Akklimatisation der nach Indien versetzten Europäer keine Rede sein kann —, hätten sie sich nicht allmählich auf langen Wanderungen mit vielen Stationen der künftigen Heimat genähert und gewiss auch unterdessen einen starken Beisatz fremden Blutes von Rassen, die besser befähigt waren, sich in Indien einzubürgern, aufgenommen. Aber doch bewährte sich auch hier der Satz, dass die arische Natur zu ihrer vollen Entfaltung ein gemässigtes Klima verlangt, in dem das Leben des einzelnen und das Volksleben langsam und umso kräftiger heranreift. Im heissen Lande geht die Körperkraft und mit ihr die seelische Spannkraft nördlicher Rassen zurück. Und diesen Rückgang zu hemmen, waren die Lebensverhältnisse des neuen Landes nicht angetan. Solange die Vorfahren jener Wanderer in Iran gesessen hatten, musste die Notwendigkeit harter Arbeit und beständiger Kampfbereitschaft gegenüber den furchtbarsten Feinden, den Reiterhorden der benachbarten Wüste, sie bei rüstiger Kraft erhalten, wie später ihre dort zurückgebliebenen Bruderstämme, die Zarathustrier Baktriens, sich allezeit in Arbeit und Kämpfen als stark bewährt haben. Aber waren einmal die Pässe des Hindukusch überschritten, so sah man als Feinde vor sich statt jener unbezwinglichen, aus den Tiefen der Wüste hervorbrechenden skythischen oder tatarischen Räuber nur schwache Schwarze, kaum fähig zu ernstlichem Widerstand. Man befand sich plötzlich im Besitz reichster,

unbegrenzt scheinender Aecker und Weideländer und zahlloser Sklaven, diese Aecker zu bebauen und die Herden zu weiden. Da musste, sobald die letzte Burg der dunkeln Häuptlinge gebrochen war, die Neigung zum Geniessen, zu der Ruhe, zu der das Klima einlud, die Oberhand gewinnen. Schon in der Poesie des Rigveda, die nach den Zeiten der Eroberung aufblüht, fängt es an hervorzutreten: man will nicht kämpfen, wagen, herrschen; man will sich seines Besitzes an Kühen und Gold freuen, reich an Kindern ein langes, fröhliches Leben führen. Man sitzt satt im Land unter ebenso satten Nachbarn. Nach kleinen Stämmen gegliedert war man gekommen; die vereinigten sich wohl hie und da zu grösseren Einheiten, aber zur Ausbildung lebendig individueller, scharf sich voneinander abhebender staatlicher Gestaltungen kam es nicht, und im Grunde blieben die Verhältnisse eng und klein. Den grossen Staat gründen grosse Kämpfe; an Kämpfen und Kämpfern fehlte es. Es fehlte an den Nöten und Gefahren, die alle zu einer lebendigen Einheit zusammenschmieden. Es fehlte am Antrieb zu Unternehmungen, die weit in die Zukunft hinaussahen, die zähe Konsequenz und Vergessen der eigenen Interessen über grossen Zielen der Gesamtheit hätten lehren können. Es fehlte vor allem an der Gesinnung, die alles zu tun und alles zu leiden entschlossen ist, um das eigene Recht und die eigene Freiheit gegen fremde Willkür festzustellen. Der König, der Adlige ist, wie die vedischen Texte sagen, „der Esser"; der gemeine Mann ist „die Speise", „der Gegessene", „der nach Belieben zu Drückende". So will es die ewige Weltordnung; daran kann menschliche Kraft nicht rütteln. Wie wäre hier jene Spannung von Willen gegen Willen, von Kraft gegen Kraft denkbar, wie sie den Gemeinwesen der antiken Welt ihre unvergleichlich lebensvolle Form gegeben hat? Den indischen Geist treiben seine tiefsten und festesten Instinkte in andre Richtung. Politische Ideen und Ideale liegen für ihn in nebelhafter Ferne gegenüber andern viel dringenderen Bedürfnissen, vor

allem gegenüber dem Drang, sich für dieses und jenes Leben vor den Gefahren der zahllosen Verunreinigungen zu schützen, welche die angsterfüllte, abergläubische Phantasie offen und verborgen von allen Seiten drohen sieht. Welche Ehe darf man schliessen, ohne sich zu verunreinigen? Was darf man essen und aus was für Geschirr? Wen darf man berühren? Mit wem reden? Wo diese Fragen und Sorgen im Vordergrunde stehen, muss eine andre Form der Gemeinschaft als der Staat massgebend und allbeherrschend werden. Eine Gemeinschaftsform, die einen jeden an seinen durch überirdische Notwendigkeit ihm zugewiesenen Platz stellt, den Herrn als Herrn, den Knecht als Knecht, und die ihn bei jedem Schritt mit einem Schutzwall gegen die gespenstischen Mächte jener Gefahren umgibt — eine Gemeinschaftsform, die in ganz anderm Masse als der Staat der rechte Ausdruck indischen Lebens geworden und bis auf den heutigen Tag geblieben ist: die Kaste.

Unter Verhältnissen wie diesen übt nicht der Kampf ums Dasein jene Auswahl, die alle Schwachen ausmerzt und dadurch ein Volk stark erhält. In der üppigen Ruhe dieses Lebens kann sich auch der Schwache behaupten, wenn er dem Herrenstande angehört. Namentlich wenn er der Kluge, Geschmeidige ist, der sich den Gewalthabern als Diener oder Schmeichler zu empfehlen versteht. Die Wortreichen, Redegewandten müssen im Vordergrund stehen, nicht die starken, schweigenden Charaktere, die zu erziehen diese Welt wenig angetan ist.

Vor allem muss im Vordergrunde der erste und grösste Inhaber aller Künste der Klugheit, der biegsamen Unterwürfigkeit stehen — derselbe, der zugleich der Kenner aller Reinheitsordnungen, der selbstverständliche Dirigent aller mit dem Organismus der Kaste verwachsenen Instinkte und Interessen ist: der Priester.

III.

Schon in der ältesten Zeit Indiens, von der wir wissen, hat sich der Priesterstand durch unübersteigliche Schranken

von den profanen Ständen abzuschliessen verstanden. Sieben Geschlechter erheben erfolgreich den Anspruch, die alleinigen Besitzer und Verkörperer des Brahman, d. h. der heiligen Zaubereigenschaft zu sein, die zum Umgang mit den göttlichen und geisterhaften Wesenheiten, zum Einfluss auf sie, vor allem zum Genuss des berauschenden Göttertranks Soma befähigt. Die ersten Vorfahren dieser Familien, die „sieben Sänger", haben im Anfang der Dinge unter göttlicher Führung den Zug in die weiteste Ferne jenseits des Weltstroms Rasa getan. Durch die Zauberkraft ihres Opfers und ihrer Litaneien, „mit feuererhitzten Liedern" haben sie die Felshöhle eröffnet, in der die Kühe von geizigen Feinden gefangen gehalten wurden — Aehnliches erzählten auch die Griechen, aber sie erzählten es von Herakles —; so haben jene Sieben das höchste aller Besitztümer, die Kühe, den Menschen und unter den Menschen vor allen den Priestern erworben. Wer von einem dieser geistlichen Heroen abstammt, ist Brahmane, sonst niemand.

Der Brahmane hat bei allen Vorgängen des öffentlichen und privaten Lebens die Hand im Spiel. Ihm kommt die ganze Ehrfurcht zu gute, die dem Wissen gezollt wird — einem Wissen freilich, über dem die Nebel dumpfen Zaubertums liegen. Ohne den Brahmanen können die Riten nicht vollzogen werden, die das Kind und den Jüngling zum Leben und zur vollberechtigten Stellung unter Seinesgleichen weihen. Er ist der Deuter der Träume und Vorzeichen, der Entsühner von Schuld und Unreinheit. Er kennt die geheimen Weihungen, durch die man zum Freund und Genossen der Sonne wird, mit ihrer Kraft sich durchtränkt, und die andern, durch welche man Herrschaft über Wolken und Regen gewinnt. Er ist der Vollzieher alles Zaubers, den das tägliche Leben verlangt, des nützenden und des schadenbringenden, von Liebeszauber, Schlachtzauber, Zauber für Felder und Herden. Er betreibt Bannung und Heilung von Krankheiten; so ist er der Arzt jenes Zeitalters. Er ist auch der Rechtskundige: noch verlaufen diese Kenntnisse

und Fertigkeiten ohne Grenzlinien in die Sphären des geistlichen Wissens und Zauberwesens. Bei Anlässen aller Art lädt man ihn ein, speist und beschenkt ihn, erlangt von ihm glückbedeutende Worte und Segenswünsche, vermeidet, was ihn reizen könnte seinen Fluch auszusprechen. Er ist vor allem der Opferer, der Kenner der zahllosen geheimnisvollen Verrichtungen, die dem Opfer segensreiche Kraft verleihen oder, wenn der Priester es mit bösem Willen vollzieht, es auch zum Schaden wenden können; er ist der Dichter, der Sprecher und Sänger der heiligen Litaneien. Das Opfer eines Königs, der sich keinen Brahmanen als Hauspriester hält, nehmen die Götter nicht an. Der homerische Held, der in den Kampf geht, betet in eigener Person zu Zeus, ihm Sieg zu geben, wenn er ihm je fettbedeckte Schenkel von Farren und Ziegen verbrannt hat. In Indien ist es, als die Bharatas gesiegt haben, der Hauspriester des siegreichen Königs, welcher spricht:

Beiden, der Erd- und Himmelswelt,
Dem Indra sang ich Lobgesang,
Ich Vishvamitra. Es beschützt
Die Bharatas mein Zauberspruch.

Ein solcher königlicher Hauspriester, „das halbe Selbst" des Fürsten zu werden, ist das höchste Ziel für Ehrgeiz und Habsucht des Brahmanen. Bei seiner Ernennung spricht der König eine Formel der ähnlich, mit der bei der Hochzeit der Bräutigam die Hand der Braut ergreift: „Der bin ich, das bist du; das bist du, der bin ich; Himmel ich, Erde du; des Liedes Weise ich, des Liedes Worte du. So wollen wir zusammen die Fahrt tun." Und in einem Hymnus des Rigveda heisst es vom Verhältnis des Königs und seines Hauspriesters:

Der waltet seines Reichs in sichrer Ruhe,
Dem schwellen immerdar der Nahrung Ströme,
Dem neigen willig sich die Untertanen,
Dem König, dem vorangeht ein Brahmane.

Ueberall sind kleine Fürstenhöfe durch das Land verstreut, einer mit dem andern rivalisierend: was kann da jedem näher liegen als das Bemühen, die Bundesgenossenschaft des Priesterstandes zu gewinnen? Einer wie der andre ist bestrebt, Glanz zu entfalten: und wie lässt sich, wo die bildenden Künste noch fehlen, besser Glanz entfalten, als im Pomp prunkvoller Opferfeste? So sind geistlicher und weltlicher Adel aufeinander hingewiesen. Wenn der Fürst mit jenem bezeichnenden Ausdruck als „Esser" den gemeinen Mann als seine „Speise" behandelt, so unterstützt ihn der Priester dabei angelegentlich, natürlich um selbst an der Beute teilzunehmen. „Er macht dadurch das Volk zur Speise für den Fürsten," so bezeichnet der Veda mit aller Offenheit den Zweck einer liturgischen Handlung, die der Priester im Auftrage des Königs vorzunehmen hat. Bald tritt der vedische Poet in den Dienst dieses, bald jenes Radscha, wie im abendländischen Mittelalter die fahrenden Sänger von Hof zu Hof ziehen und die Freigebigkeit eines Fürsten nach dem andern erproben und preisen. Er ist gleichgültig dagegen, ob seine Kunst diesem, ob sie jenem Stamm zu gute kommt. Sein Feind ist allein der Geizige; den schmäht er als den Ungläubigen und Gottlosen, als den Bösen, der den Göttern Hohn spricht. Sein Freund ist der Freigebige. Der für seine Dienstleistungen zu erhoffende Lohn auf der einen Seite, auf der andern die vermutlich begründete Furcht, gelegentlich von jenen „Essern" selbst als „Speise" betrachtet zu werden, bilden stehende, mit angelegentlichster Sorgfalt ausgeführte Motive der priesterlichen Poesie. Begreiflich, dass diesen Sängern der rechte Sängerstolz fehlt, dass bei allem Priesterhochmut ihnen doch zugleich ein Zug von Bedientenhaftigkeit eigen ist. Das zeigt sich gegenüber den Göttern, denen in der ihnen wohlgefälligen Weise ihre Gnadengaben abzuschmeicheln das hauptsächliche Ziel der von Vätern auf Kinder und Kindeskinder vererbten Sängerkunst und Priesterkunst ist. Das zeigt sich noch handgreiflicher gegenüber dem irdischen Machthaber und Reichen.

Ihm zu schmeicheln kann man nicht Worte genug finden. Kein andrer geht auf dem Pfade, auf dem er geht. Kein andrer gilt als schätzereich, als ein grösserer Spender. Tschitra allein ist König; Königlein sind die andern, die Fürstchen, die sonst noch an der Sarasvati über ihre Ländchen gebieten. Zehn rasche Rosse hat er gegeben, zehn Goldklumpen, zehn Wagen und hundert Kühe. Auf Uebertreibungen kommt es nicht an; ein vedischer Theolog hat selbst einmal mit löblicher Offenheit ausgesprochen, was solche Ergiessungen sind: sie sind Lügen. Diese Poesie steht nicht im Dienst der Schönheit, wie diese Religion nicht im Dienst der Aufgabe steht, die Seelen zu läutern und zu erheben. Sondern beides steht im Dienst des Standesinteresses, des persönlichen Interesses, des Honorars. Wie der Zimmermann und der Arzt sich wünschen, dass die Leute ihre Wagen und ihre Glieder zerbrechen — sagt ein vedisches Gedicht — wie der Mann das Weib, wie der Frosch das Wasser sucht, so sucht der Brahmane einen Opferherrn, der Soma pressen lässt.

Ich bin Poet, Papa ist Arzt,
Den Mühlstein setzt Mama in Gang.
Ein jeder geht auf seine Art
Dem Geld nach wie der Hirt der Kuh.

Ganze Familien betreiben diesen Erwerb: „Singet, lobsinget! Singt, ihr Priyamedhas! Auch die Söhnchen sollen singen!“ Je vollständiger die Leerheit des politischen Lebens dem Ehrgeiz und der geistigen Kraft andre Sphären der Betätigung versagt, umso üppiger gedeiht dies Poetentum. Alle Aufmerksamkeit richtet sich darauf, neue Feinheiten in der Dicht- und Gesangeskunst ausfindig zu machen. Die Konkurrenz spannt die Kräfte an. Der eine beobachtet den andern, sieht ihm ab, was brauchbar scheint. Alte Lieder, die Beifall gefunden oder göttlichen Segen eingebracht haben, „die von Honig und Butter triefen“, bringt man in neuer Bearbeitung wieder zum Vorschein. Wohl nennt mancher Dichter sein Lied ein gottgegebenes, oder er erkennt es als ein Geschenk der Göttin Rede, der Muse des vedischen

Poeten, von der einer der schönsten Verse des Rigveda sagt:

> Gar mancher sieht, doch sieht er nicht die Göttin.
> Gar mancher hört, doch sie bleibt ihm unhörbar.
> Gar manchem gibt den Leib sie hin in Liebe
> Wie dem Gemahl die schöngewand'ge Gattin.

Aber solche Momente, in denen der Sänger die Gabe des Liedes aus rätselhafter Höhe zu sich herniedersteigen sieht, sind selten. Eine andre, nüchternere Stimmung herrscht vor. Der Dichter fühlt sich als das, was er in der Tat ist, als eine Art Handwerker. Er braucht von seiner Tätigkeit gern das Wort „zimmern“:

> Nach Gut verlangend hat wie einen Wagen
> Geschickt und kunstreich man dies Lied gezimmert.

Von den Schulen, in denen die Priester und Poeten dieses ihr Handwerk pflegen, hat einer von ihnen eine Schilderung gegeben, die, in wenigen Linien hingeworfen, doch an ehrlicher Unbefangenheit und anschaulicher Naturtreue nichts zu wünschen übrig lässt. Zwischen den Hymnen an die grossen Götter des Weltalls findet sich im Rigveda auch ein recht merkwürdiges Gedicht an die Frösche, deren Quaken mit dem Geplärr von Brahmanen verglichen wird. Man hat an einen boshaften Scherz gedacht. Mit Unrecht: das Lied ist ernst gemeint. Als Wassertier, als ein Tier, das um den Beginn der Regenzeit überall sichtbar und noch mehr hörbar wird, ist der Frosch ein Gebieter über Wasser und Regen. Diese unschätzbaren Gaben wird er, wenn man ihm schmeichelt — und die Vergleichung mit den Brahmanen bedeutet durchaus eine Schmeichelei — dem Menschen zuwenden. Das Gedicht hebt an:

> Sie lagen still ein ganzes Jahr,
> Brahmanen, heil'ger Ordnung treu.
> Nun hebt, vom Regengott erweckt,
> Der Frösche Schar zu reden an.
>
> Strömen den Durst'gen die ersehnten Güsse
> Hernieder, wenn die Regenzeit gekommen,

Quak, quak heisst's dann, und wie der Sohn zum Vater
Geht Frosch zum Frosch hin, und sie reden alle.

Da spricht der eine nach das Wort des andern,
So wie der Schüler, was der Lehrer vorsagt.
Sie bringen das Kapitel schön zu Ende,
Wenn in dem Sumpf die Wortgewandten reden.

Wie bei des Soma Nachtfest die Brahmanen
Rings um die volle Kufe Hymnen singen,
So bringt den Tag ihr zu im Jahreslaufe,
Ihr Frösche, wenn die Regenzeit hereinbricht.

Die somatrunkenen Brahmanen legen los;
Alljährlich singen ihre Litanei sie ab.
Die Priester, schwitzend bei des Opferkessels Glut,
Man sieht sie alle; keiner ist, der sich verkriecht.

Des zwölfgeteilten Jahres Götterordnung
Bewahren diese Leute ohn' Verfehlen.
Alljährlich, wenn die Regenzeit gekommen,
Entleeren pünktlich sie die heissen Kessel [1]).

Das Lied schliesst mit einer Anrufung der quakenden Gottheiten:

Kuhbrüller, spend' uns! Ziegenmeckrer, spend' uns!
Spend' uns, du Bunter! Grüner, spend' uns Schätze!
Die Frösche sollen hundert Küh' uns schenken,
Bei tausendfachem Opfer langes Leben.

Die Poesie, die wie Froschgequak in den Schulen und Opferversammlungen dieser auf ihren Grassitzen hockenden und bei den heiligen Feuern schwitzenden Priester zu hören war, musste wohl eine andre sein, als die Lieder, welche in Griechenland tanzende Chöre schönheitstrunkener Jünglinge sangen. Und doch, die geistigen Anlagen, die durch die Pflege jener Poesie genährt und gestärkt wurden, wenn auch in mancher Hinsicht bedenklich genug, dürfen nicht kurzweg als wertlos oder geringfügig beurteilt werden.

---

[1]) Die von den Fröschen beherrschte Ausgiessung der Wassermassen des heissen Sommerhimmels wird mit der Entleerung der heissen Opferkessel verglichen.



Ueberall legt der Rigveda von diesen Anlagen Zeugnis ab: von frühreifer Schärfe und Feinheit des grübelnden Sinnens, das sich freilich nur in engen und gewundenen Bahnen zu bewegen gewohnt ist, von Geschmeidigkeit und Reichtum der Phantasie, allerdings auch von dem Mangel an sicherer Klarheit im Erfassen des Wirklichen, des anschaulich Konkreten. Ohne den Stand, in dem sich dieser intellektuelle Charakter aufs höchste steigerte, und ohne die von ihm in den Geistern grossgezogene Ehrfurcht vor Denken und Wissen, zu welcher sich die alte dumpfe Scheu vor der Kunst des priesterlichen Zauberers läuterte, hätte sich nie der Genius Indiens mit seinen glänzenden Eigenschaften und mit seinen Schwächen entfalten können — ohne die Zurückgezogenheit jener Stätten, wo man sich ganz geistigen Dingen hingeben konnte, zuerst Lehrstätten für die Wissenschaft von Opfer und Opferpoesie, bald die Sammelplätze derer, die sich in die Rätsel der Welt und des eigenen Ich versenken, von höheren Zielen als denen des Augenblicks träumen wollten.

IV.

Die Lieder des Rigveda[1], etwa eintausend, sind in ihrer weit überwiegenden Masse Opferlieder, Lob der Götter und Gebet. Daneben umfasst diese grosse Sammlung, besonders in ihren jüngeren Bestandteilen, Lieder für Zwecke der Zauberei sowie die Anfänge der erzählenden und der philosophischen Poesie. Leben und Denken der alten Inder spiegelt sich in dieser Liedermasse nur unvollständig wider. Die Dichter, die hier reden, sind nicht ganze, nach allen Seiten ihrer Natur entwickelte Menschen. Die Möglichkeit solches Daseins ist durch die Kaste, die Zerschneiderin der Persönlichkeit, aufgehoben; es gibt nur noch Adlige, Bauern,

[1]) Rig ist der Vers, den man singt oder in gehobener Vortragsweise rezitiert. Veda heisst Wissen. So bedeutet Rigveda die Wissenschaft der heiligen Lieder oder Hymnen.



Priester, alle von verschiedener Ausbildung ihrer Kräfte, verschiedenen Interessen, verschiedenem Gesichtskreis. Unter ihnen hören wir im Veda die Adligen, die Bauern nicht reden. Wir hören allein die Priester.

Eine Volkspoesie, in der auch das Leben der nichtpriesterlichen Stände zu Worte kam, kann dem vedischen Indien natürlich nicht gefehlt haben. „Wer tanzt und singt," sagt ein altes indisches Wort, „zu dem halten sich die Weiber." Aber die Spuren, die sich von Singen und Sagen des Volkes erhalten haben, sind unendlich spärlich und blass. Wir wissen, dass bei Familienfesten Lautenspieler auftraten und ihren Gesang hören liessen; ebenso bei grossen königlichen Opfern: da sangen sie von alten Königen und ihren Taten und feierten auch den gegenwärtigen Herrscher. Es sollen zwei Lautenspieler sein: der eine ist Brahmane und preist die Opfer und die Freigebigkeit des Fürsten; der andre, ein Adliger, singt von seinen Kämpfen und Siegen. Bei Totenfeiern sitzt man bis in die Stille der Nacht beieinander und wiederholt sich die Erzählungen alter Leute, lässt sich Geschichten und Sagen vortragen. Am Sonnwendtage tanzen die Mägde des Bauern singend um ein Feuer. Sie halten volle Wasserkrüge, die in das Feuer ausgegossen werden: dann gibt es Regen für die Weiden und Milch in den Kühen. Die Mädchen singen:

> Hei! Juchhei!
> Schön duften die Kühe, juchhei! Hier gibt's süssen Saft!
> Nach Wohlgeruch duften die Kühe! Der süsse Saft!
> Die Kühe sind Mütter der Butter! Der süsse Saft!
> Die sollen sich bei uns mehren! Der süsse Saft!
> Die Kühchen, die wollen wir baden! Der süsse Saft!

Schöpfungen volkstümlicher Lustigkeit und volkstümlichen Nachdenkens sind auch die zwischen zwei Personen gewechselten Spott- und Schimpfreden in Versen und Prosa, sodann Rätsel mit ihren Auflösungen. Jene wie diese kennen wir freilich nur in der Form, die ihnen die Priester gegeben haben. Das geistliche Ritual, das von der heutigen sittlichen

Empfindungsweise selbstverständlich himmelweit entfernt war, schrieb für bestimmte festliche Gelegenheiten vor, dass Priester sich mit Weibern gegenseitig neckten oder verspotteten. Die Verse, die dabei im Gebrauch waren, sind überliefert; ihre Derbheit macht es unmöglich sie mitzuteilen. Untereinander gaben sich die Priester Rätsel auf — liturgisch feststehende Rätsel in Versen, oft so, dass jede der vier Verszeilen eine Frage enthielt, mit gleichfalls feststehenden Auflösungen in derselben Form. Die Rätsel waren nicht ganz, was wir gute Rätsel nennen würden. Die Wertschätzung, die diese Bestandteile der priesterlichen Liturgien als solche genossen, und die Bedeutung der erhabenen Wesenheiten, von denen sie handelten, musste offenbar ersetzen, was der Feinheit und Festigkeit des Bandes zwischen Fragen und Antworten mangelte. Ein solches Rätsel ist das folgende:

Wer ist's, der einsam seine Strasse wandelt?
Wer ist's, der stets von neuem wird geboren?
Was ist der Arzeneitrank gegen Kälte?
Was der Behälter, drein man alles schüttet?

Worauf die Antwort lautet:

Die Sonne wandelt einsam ihre Strasse.
Immer von neuem wird der Mond geboren.
Das Feuer ist der Heiltrank gegen Kälte.
Die Erde ist der grösste der Behälter.

Auch hier, wie bei jenen Spottreden, scheint durch den Ueberwurf priesterlicher Stilisierung doch deutlich der volksmässige Ursprung solcher Gedankenspiele hindurch. Rätselaufgeben und Rätselraten bildet ja — ebenso wie die Verspottung fremder Schwächen — eine geradezu über die Erde hin, auch unter den primitivsten Völkern verbreitete Belustigung. Wir besitzen in den alten germanischen Literaturen Rätselverse, die genau wie jene vedischen aus vier Fragen, jede zu einer Zeile, gebildet sind. Möglich, dass sich hier eine Form erhalten hat, die Inder und Germanen von dem gemeinsamen Muttervolk ererbt haben.

Alle solche Reste und Anklänge aber altindischer volkstümlicher Poesie verschwinden für uns nahezu spurlos hinter der unabsehbaren Masse der rein priesterlichen, ganz überwiegend für das Opfer bestimmten Dichtungen. Vielleicht würde dies Verhältnis kein so ausgeprägtes, wir dürfen sagen kein für unsre Wissbegier so ungünstiges sein, hätte hier nicht ein äusserer Umstand eingewirkt: das Fehlen der Schreibkunst. Die Schrift ist in Indien erst erheblich nach der Zeit des Rigveda — vielleicht um 800 oder 700 v. Chr. — aus semitischen Ländern, wahrscheinlich aus dem Bereich der babylonischen Kultur eingeführt worden. Der Veda wurde nicht geschrieben und gelesen, sondern von Mund zu Ohr vorgetragen, auswendig gelernt, weiter gelehrt. Hier wirkte eine dem modernen Menschen kaum begreifliche Kraft und Schulung des Gedächtnisses, das ganz im Dienste dieses Wissens stand, ohne wie heutzutage durch das tägliche Ueberschüttetwerden mit tausend rasch vergessenen Dingen abgestumpft zu sein. Eine Vorstellung davon, was ein solches Gedächtnis leisten konnte, verschafft uns die Durchforschung des Vedatextes, wie die heutige Philologenkunst sie betreibt. Gewisse kleine und allerkleinste Details in der Lautform jenes Textes, Unterscheidungen zwischen verschiedenen grammatischen Verfahrungsweisen, die nicht Worte, sondern nur Buchstaben betreffen, Minutien, die allein in der ältesten Zeit für das Sprachbewusstsein lebendig gewesen sein können und erst jetzt wieder durch die moderne Wissenschaft der vergleichenden Grammatik verständlich geworden sind: Erscheinungen dieser Art finden wir in ungeheuren Massen von Fällen in der überlieferten Gestalt des Veda korrekt oder annähernd korrekt erhalten. Spätere Redaktoren hätten solchen Dingen nie und nimmer die richtige Gestalt geben können; dass der Text doch der sprachwissenschaftlichen Prüfung Stand hält, zeigt uns, welche staunenswerte Leistung hier die Gedächniskraft der Brahmanen durch lange Reihen von Jahrhunderten vollbracht haben muss. Man sieht aber leicht, wie dies Angewiesensein der vedischen Literatur auf das Gedächtnis

einer sich ihr widmenden Menschenklasse eine Auswahl unter den denkbaren literarischen Gattungen üben musste, so dass nur gewisse unter ihnen zur Existenz gelangen konnten. Jeder Text verlangte hier zu seinem Bestehen eine organisierte, im Lehren, Lernen und Weiterlehren geübte Schule. Dadurch waren Gegenstände, die nur ein gelegentliches Interesse hatten, von der literarischen Bearbeitung von vornherein ausgeschlossen. Schulen aber mit festen Schultraditionen waren in Indien lange Zeit hindurch nirgends vorhanden als im Priesterstande. So war die Entstehung von literarischen Werken erschwert oder unmöglich gemacht, die nicht von Priestern für Priester verfasst, priesterlichen Standesinteressen dienstbar waren.

Gewiss dürfen wir äussere Momente dieser Art nicht übersehen, die dazu beigetragen haben, den Charakter der altindischen Literatur festzustellen. Aber sie verstärken doch nur Strömungen, die aus tiefer gelegenen Quellen fliessen. Dass die breite Grundlage der griechischen Poesie die unvergänglichen Gesänge vom Zorn des Achill und von des göttlichen Dulders Irrfahrten gewesen sind, die breite Grundlage aber der indischen Literatur Hymnen für die Darbringung des heiligen Rauschtrankes, beruht vor allem doch auf den letzten Gegensätzen zwischen der griechischen und der indischen Volksseele. Dort bewegtes Leben im freien Licht irdischer, menschlicher Wirklichkeit voll Tatenlust und Schönheitsfreude. Hier Versiegen der Tatkraft, Entfremdung von der Wirklichkeit, Gebundenheit der Gedanken und des Willens in den dumpfen Nebelwelten von Glauben und Aberglauben, von Opferkunst und Zauberkunst, von Priesterweisheit und Priestermacht.

Es ist eine grosse Zahl von Göttern, an die sich die Lieder des Rigveda wenden, mächtigere und geringere, aber kein höchster, über allen andern herrschender. Schon dies schliesst die letzte Tiefe der Hingebung des betenden Sängers an den Gott, den er anruft, aus. Man kann nicht zu einem Gott so reden, wie der alttestamentliche Dichter zu Jahve

redet, wenn man weiss, dass im nächsten Augenblick die Opferordnung die Besingung eines andern und dann alsbald wieder eines andern Gottes verlangen wird. Das Verhältnis zwischen Mensch und Gott kann hier nicht leicht über eine gewisse Kühlheit und Aeusserlichkeit hinauskommen. Die Götter sind Machthaber, deren günstige Stimmung zu erlangen gut und nötig ist; wer sich mit dem einen von ihnen befreundet hat, wird nur umso besser fahren, weiss er auch die andern für sich zu gewinnen. Sittliche Erhabenheit, Heiligkeit im Sinn unsrer Religion liegt dem Wesen dieser himmlischen Herren im ganzen ziemlich fern. Sie sind erregbar, launenhaft, überwiegend von einer freilich nicht ganz zuverlässigen Gutmütigkeit; tückische, gefährliche Gesellen fehlen unter ihnen nicht. Um ihre Gunst zu gewinnen, ist es nicht so wesentlich, Tugenden zu üben, als vielmehr sie reichlich zu speisen, prächtige Trinkgelage für sie zu veranstalten, durch kunstvolle Loblieder ihnen zu schmeicheln und vor allem auch gegen ihre menschlichen Freunde, die Priester, der Freigebigkeit nicht zu vergessen.

Ihrem Ursprung nach sind die meisten vedischen Götter vergöttlichte Naturmächte; ihre gewaltigsten Taten sind die Ereignisse des Naturlebens. Dies ursprüngliche Wesen aber hat sich in der Zeit des Veda bei vielen dieser Götter, bei vielen von ihren Taten schon stark verdunkelt. So stehen hier Götter von sehr verschiedenem Aussehen nebeneinander. Das Wesen der einen ist klar und durchsichtig; schon ihr Name spricht es aus. Die Göttin Morgenröte heisst Morgenröte (Ushas, griechisch Eos). Wo im Osten der Himmel sich rötet, da ist die Göttin. Der Gott des Feuers heisst Feuer (Agni, lateinisch ignis). Wo Feuer ist, da ist er. Mit derselben Bestimmtheit, in derselben unmittelbaren Nähe wie einen Menschen sieht man diesen Gott, wenn sein Wesen freilich auch zugleich — was kann natürlicher sein als solcher Widerspruch? — in die fernsten Weiten und weltüberragende Höhe hineinreicht. Vielen Göttern auf der andern Seite fehlt jene Durchsichtigkeit und Gegen-

wärtigkeit; ihr Name ist dunkel oder nicht bezeichnend, ihr ursprüngliches Wesen mehr oder weniger vergessen. Indra — dies wenigstens ist meine Ueberzeugung und die Ueberzeugung vieler — war, wie der Thor der Edda, der Gewitterer, der Schwinger des Donnerkeils, der Bewältiger des Drachen, der die himmlischen Wasser gefangen hält. Für den Veda ist Indra zu einem überstarken göttlichen Riesen geworden, der mit seiner Waffe den Fels spaltet und die darin vom Drachen gehüteten Wasser der Flüsse dem Menschen zum Segen sich über das Erdreich ergiessen lässt: ein wohl begreiflicher Wandel der Vorstellung, denn im Pendschab sind für das menschliche Bedürfnis die Flüsse wichtiger als Gewitter und Regen. Varuna, der grösste eines Kreises von sieben in himmlischer Höhe thronenden Göttern, war [1]) ursprünglich ein vielleicht von fremdem Volke, etwa aus dem babylonischen Kulturkreis übernommener Mondgott, einer der sieben am Himmel wandelnden Lichtherren (Sonne, Mond, die fünf dem Altertum bekannten Planeten). Für den Veda ist er zu einem höchsten Schützer des Rechts, einem allwissenden Durchschauer und Bestrafer auch der verborgensten Sünden geworden. Man sieht, wie hier langsame, gewaltige Verschiebungen der Denkweise und der Lebensformen entsprechende Verschiebungen solcher Göttergestalten hervorgerufen haben. Der Glaube, dass die grossen Naturwesenheiten die menschlichen Geschicke beherrschen, ist in diesem Zeitalter schon längst im Verblassen begriffen. Statt jener treten die Potenzen der menschlichen Gesellschaft in den Vordergrund. Die Züge des Gewitterers, des Mondes verschwinden so immer mehr hinter den Bildungen menschenähnlicher, aber übermenschlich starker, weiser, herrlicher Könige oder Helden, deren Funktion es jetzt nicht mehr ist zu gewittern oder die Nacht zu erleuchten, sondern die segnend, rettend oder strafend in das menschliche

---

[1]) Wenigstens nach meiner von vielen bestrittenen Auffassung. Vergl. meine Schrift „Aus Indien und Iran“ S. 179 f.

Leben eingreifen, den Weiden des Menschen Graswuchs schenken, die Ordnungen der menschlichen Gesellschaft aufrecht erhalten.

Die höchste Feier, die man diesen Göttern bringt, ist zugleich der wichtigste, für die älteste Zeit fast der einzige Anlass zur Uebung der priesterlichen Poesie. Es ist die Bereitung und Darbringung des berauschenden, aus den Stengeln einer Pflanze gepressten Göttertrankes Soma. Eine Feier, die nur die Grossen und Reichen veranstalten können und die mit allen erforderlichen Vorbereitungen und Weihungen die Arbeit und Kunst einer ganzen Schar von Priestern durch eine längere Reihe von Tagen in Anspruch nimmt. Noch gibt es keine Tempel und Götterbilder. Auf hochgelegener, baumloser Stätte brennen die drei Opferfeuer. Zwischen ihnen liegt die grasbestreute Fläche, zu der die Götter unsichtbar auf ihren Wagen gefahren kommen „wie die Kinder zur Mutter kommen von hier und dort", und wo sie sich niedersetzen die Opferkuchen und das Bockfleisch zu schmausen und den heiligen Trank zu trinken. Läuft dann der berauschende Saft durch die Seihe von Schafswolle, so stimmt ein Chor von drei Priestern Zauberlieder an, die dem Soma Kraft geben die Götter zu stärken, den Menschen Erfüllung ihrer Wünsche zu schaffen. Die einfachen, rohen Melodien dieser Lieder bewegen sich in wenigen Tönen; der Text wird oft durch sinnlose Interjektionen unterbrochen oder läuft in Zauberworte aus, von denen geheime, segensreiche Wirkung erwartet wird. Dieselben Sänger und neben ihnen andre Priester, die mit gesprochenen Rezitationen betraut sind — oft einer vortragend, ein andrer dem Vortrag mit gewissen heiligen Ausrufen antwortend — ermuntern dann die Götter zum Trank, loben sie und bringen die Wünsche der Opferer vor.

Als Verfasser dieser Lieder und Hymnen nennen sich in den Texten selbst nur selten einzelne Personen, meist jene ganzen Geschlechter, in denen die Sänger- und Priesterkunst erblich ist:

Die Vishvamitras brachten dar
Dem donnerkeilbewehrten Gott
Ein Zauberlied. Er geb' uns Heil.

Oder der Gott wird angeredet:

Dich stärken durch Gebete die Vasishthas —
Zu dir geh'n, Agni, betend wir Vasishthas.

Der einzelne verschwindet hinter der Familie, und die Familien sind einander ähnlich fast bis zur Ununterscheidbarkeit. Das ist der natürliche Zustand überall im hohen Altertum, in jenen Zeiten, die der Entwicklung scharf ausgeprägter Individualitäten vorausgehen. In Indien aber hat dieser unpersönliche Charakter der Literatur bis in späte Jahrhunderte fortbestanden. Zu irgend einer Zeit bildet sich dort ein neuer literarischer Typus, oder einem alten solchen Typus wendet sich erhöhte Aufmerksamkeit zu — etwa dem Gebetsliede oder der spekulativen Auseinandersetzung oder der moralischen Erzählung oder der Darstellung von Opferkunde, Recht, Poetik: dann begibt sich alsbald eine Menge von Arbeitern ans Werk, und es entsteht eine Anzahl, oft eine kaum übersehbare Masse von Dichtungen, von Erzählungen, von Lehrtexten, alle einander genau ähnlich, ein Exemplar so gut wie das andre nach demselben feststehenden Rezept angefertigt. Ein Volk, das die Persönlichkeit zu kräftiger Selbständigkeit zu entwickeln versteht, wird eine andre Literatur haben.

Der Vorstellungskreis, in dem sich die Lob- und Gebetslieder des Rigveda bewegen, ist kein weiter. Sie sind voll von eintönigen Wiederholungen derselben Wendungen — über das Tröpfeln des Soma, der durch die Wollseihe rinnend sich läutert, über das göttliche Feuer, das sich mit seinem hellen Schein als freundlicher Gast in den menschlichen Wohnungen niederlässt, über die Heldenkraft Indras, der den Drachen geschlagen und die gefangenen Wasser befreit hat. Auch die Skala der hier zu Wort kommenden Seelenzustände ist einfach und bald durchmessen. Von Leiden und Not ist nur selten die Rede, von den Qualen des Schuld-

bewusstseins, der Sehnsucht nach göttlicher Vergebung. Die vorherrschende Stimmung ist die ruhiger Zufriedenheit; man ist der altbewährten Freundschaft des Gottes gewiss und darf hoffen, dass er auch fernerhin sich zureden lassen und gewähren wird, um was man ihn bittet. Wie das Tun der Götter hier nicht von höchsten, das Weltleben umfassenden Zielen her Einheit empfängt, sondern sich in einzelne Kraft- und Wundertaten auflöst, so verharren auch die menschlichen Gebete meist in der Sphäre einzelner, sehr konkreter Wünsche und Bedürfnisse. Man bittet um Rinder und Rosse, um Gold, um Sieg, um kräftige Nachkommenschaft, Gesundheit, langes Leben. Die Zeit, in der das religiöse Trachten dazu heranreifen wird, ins Weite und Grosse zu gehen, ist noch nicht gekommen.

Die Götter, die jene Wünsche gewähren sollen, die eigentlichen Zuhörer, für die der vedische Poet arbeitet, sind eitel und für Schmeichelei empfänglich. So kann der Dichter, der ihnen gefallen will, von vornherein nicht in einem reinen Verhältnis zu seinem Stoff stehen. Er sieht nicht die Dinge in ihrer Wahrheit oder in ihrer Schönheit. Er sieht sie vielmehr mit den Augen des Bittstellers, dessen Erfolg davon abhängt, ob er die wirkungsvollsten Wendungen finden wird, wie sie der klugen Kunst des routinierten Priesters zu Gebote stehen. Eine Sprache, aus der die mächtigen und geraden Instinkte des Guten, der Wahrheit redeten, wäre hier nicht am Platz. Es handelt sich um Effekte andrer Art, namentlich um zwei. Man muss den Gott als über alle Massen stark, schön, weise preisen. Und man muss des Gottes Wesen als reich an tiefen Geheimnissen schildern, die es mit Geschick halb zu verbergen und halb zu enthüllen gilt.

Der Preis des Gottes erhebt sich nur selten zu einem schönheitsreichen Bilde seines Wesens, die Verherrlichung seiner Taten selten zu einer von Leben erfüllten Erzählung. Vielmehr Nennung seiner glänzenden Eigenschaften und der Eigenschaften alles dessen, was ihm gehört, seines Streit-

wagens, seiner Rosse, seiner Waffe; Erwähnung dieser Tat und jener Tat, wie gewaltig, furchtbar, segensreich sie gewesen ist. Mit der Wahrheit wird es dabei nicht genau genommen. Von einem heiligen, aber unbedeutenden Flüsschen, das sich vielleicht schon damals wie in der Folgezeit im Sande verlor, der Sarasvati, heisst es, dass sie mit ihren starken Wellen den Rücken des Gebirges durchbricht, dass ihr endloser, gewaltiger Wogenschwall brüllend einherzieht, dass sie allein unter den Flüssen mit klarem Wasser von den Bergen bis zum Meere strömt. Die einzelnen Züge, jeder ins Masslose gesteigert, werden ohne Ordnung durcheinander geworfen. Fortwährend ändert die Rede ihre Richtung; sie schwankt hin und her zwischen der Anrede an den Gott mit „du“ und der in der dritten Person sich bewegenden Erzählung von dem Gotte. Diese Preislieder erinnern an die Körper, welche die altindische Plastik gebildet hat, unter deren undurchgearbeiteten Fleischmassen es kein Knochengerüst zu geben scheint. Es liegt nicht allein am unentwickelten Kunstverstand des Altertums, wenn es den vedischen Poeten noch nicht aufgegangen ist, dass alles Einzelne von der inneren Notwendigkeit eines Ganzen beherrscht sein soll. Jener Mangel ist im Wesen des indischen Geistes selbst begründet; zu keiner Zeit hat dieser Geist die Forderung organischer, das literarische Kunstwerk durchdringender Gesetzmässigkeit zu begreifen gewusst.

Als Beispiel vedischer Opferpoesie geben wir Stücke eines Liedes an Indra, das für die Somafeier bestimmt ist. Wir lassen fast die Hälfte der Strophen (fünf von elf) fort; der Eindruck der Eintönigkeit, welche diesen Dichtungen anhaftet, wird immer noch fühlbar genug bleiben. Der Hymnus ist eine rechte Durchschnittsleistung handwerksmässiger Dichtkunst; solche Lieder in vielen Hunderten von Exemplaren sind es, aus denen fast der ganze Rigveda besteht.

Gewinn woll'st du gewähren diesem Opfer,
Der du voll Gnaden je und je einherziehst.

Ihm haben Tränk' auf Tränke Kraft verliehen,
Der hochberühmt durch grosse Taten worden.

Gross, ungestüm, kraftstrotzend in der Wohnstatt
Waltet er kühner Macht, furchtbarer Stärke.
Der Erdkreis selbst vermag ihn nicht zu fassen,
Wenn Trank berauscht den Gott mit falben Rossen.

Gross, furchtbar ist zur Heldenkraft erstarkt er.
Durch Dichterkunst ward her der Stier getrieben.
Den Preis gewinnt er. Fruchtbar sind die Kühe
Und kräft'ger Nahrung voll, die er zum Lohn gibt.

Gleich einem See ist Indras Bauch voll Soma;
Er fasst in sich gepresster Säfte Fülle.
Als nach dem Vritrasieg die erste Nahrung
Indra genoss, erwählt' er sich den Soma.

Bring Güter uns. Es soll dich niemand hindern.
Wir kennen dich ja als der Schätze Schatzherrn.
Was, Indra, deiner Gaben allergrösste,
Die biet' uns dar, Gott mit den falben Rossen.

Den günst'gen Indra rufen wir, den reichen,
Den männlichsten, um Sieg in diesem Wettstreit,
Um Schutz im Kampf, den Mächt'gen, den Erhörer,
Den Feindetöter, Siegespreisgewinner.

Nur selten verweilen die Dichter länger bei einer einzelnen Tat des tatenreichen Gottes. Seinen Sieg über Vritra — nach der ursprünglichen, wie wir erwähnten, im Veda kaum mehr verstandenen Auffassung die Gewitterschlacht — feiert am schwungvollsten ein Lied, aus dem wenigstens einige Verse hier ihre Stelle finden mögen:

Des Indra Heldentaten will ich künden,
Die ersten, die vollbracht der Waffenschwinger.
Er schlug den Drachen, machte Bahn den Wassern;
Zerspalten hat er des Gebirges Bäuche.

Er schlug den Drachen, der den Berg bewachte.
Das sausende Geschoss erschuf ihm Tvashtar.
Wie auf der Weide brüllend Kühe laufen,
So strömten stracks zum Meer hin die Gewässer.

Mit Stiers Begierde heischte er den Soma;
Aus den drei Kufen trank er den gepressten:

Da griff der Reiche nach dem Wurfgeschosse,
Da schlug er ihn, der Drachen Erstgebornen.

Als du der Drachen Erstgebornen schlugest,
Zu nichte aller List'gen Listen machtest,
Zeugtest du Sonne, Himmel, Morgenröte;
Fortan hast keinen Feind du mehr gefunden.

Vritra, den schlimmen Vritra, den Viansa
Schlug Indra mit dem mächt'gen Wurfgeschosse.
Wie Baumesäste, die das Beil zerhauen,
Liegt er am Boden hingestreckt, der Drache.

Gleich trunknem Schwächling fordert' er den Helden
Heraus, den mächt'gen Herrn der Somatrester.
Nicht widerstand er seiner Waffen Anprall;
Zermalmt zerbrach er da durch Indras Feindschaft.

Fusslos und handlos kämpft' er wider Indra.
Der schleudert' in den Rücken ihm die Waffe.
Dem Stier gewachsen dünkt sich der Entmannte:
Da stürzt' er hin, zerhau'n in tausend Stücke.

Sein Leib lag in der Stromesbahnen Mitte,
Wo ohne Rast und Ruh die Wasser rinnen
Um seines Leibs verborgene Verstecke.
In tiefes Dunkel stürzt' ihn Indras Feindschaft.

Indra beherrscht, was geht und was sich ausruht,
Herrscht über Glattgestirntes und Gehörntes,
Ein König ist er über alle Lande,
Umschliesst sie wie die Speichen rings der Radkranz.

Den Durchschnitt der vedischen Poesie überragt dies Lied weit. So oft der Dichter sich auch wiederholt, jeder seiner Ausdrücke ist voll Kraft und Schwung. Man meint das Menschengeschlecht mit dem Triumph des Gottes mitjauchzen zu hören. Die heroische Einfachheit dieses Konflikts, die kindliche Greifbarkeit der Güter, um die hier Gott und Teufel miteinander kämpfen, ist in Zügen gezeichnet, die den vollwichtigen Stempel altertümlicher Grösse tragen. Wer den Gegensatz zweier Zeitalter fühlen will, halte daneben die Gestalt, in der die spätere geistliche Poesie dasselbe Motiv des Kampfes zwischen dem grossen Guten und dem grossen Bösen behandelt hat, die Leidens-

und Lebensmüdigkeit des Gedichtes vom Kampfe Buddhas wider den Versucher um den Siegespreis der ewigen Ruhe. Die Tat Indras aber, die der vedische Dichter besingt, wirklich zu erzählen, macht er kaum auch nur den Versuch. Wie die Welt Not litt durch Vritras Uebermacht, wie kein andrer ihn anzugreifen wagte, bis Indra kam, und weiter die ganze Geschichte vom Kampf und Sieg: dies alles in die rechte Form zu giessen, jeden Zug an seine Stelle zu setzen, dazu fehlte der Instinkt künstlerischer Klarheit.

Den Indraliedern reihen wir einen Hymnus an die Göttin Morgenröte an. Er gehört der „Frühlitanei" zu, die in der Morgenstille des Opfertages, ehe die Vögel ihre Stimme hören liessen, vorgetragen wurde.

Sie leuchtet auf, ein junges Weib voll Schönheit.
Alles Lebend'ge treibt sie an zum Wandeln.
Entflammen liess sich Agni von den Menschen:
Licht schuf sie, trieb die Finsternis von dannen.

Aufs All gewandt hat sie sich weit erhoben,
Glänzt hell, in leuchtendes Gewand gekleidet.
Goldfarbig, lieblich anzuschaun erstrahlt sie,
Der Kühe Mutter, Lenkerin der Tage.

Die Glückbegabte führt der Götter Auge,
Das weisse Ross, gar herrlich anzuschauen [1]).
In Strahlenglanz erscheint die Morgenröte,
Die Gabenreiche, übers All sich breitend.

Heil steh' vor Augen dir. Strahl' fort die Feinde.
Gib reichlich Weideland und sichre Ruhe.
Die Hasser treib' von hinnen. Bring' uns Schätze.
Erweck' dem Sänger Lohn, du Gabenreiche.

Erstrahle uns mit deinen schönsten Strahlen,
Gib langes Leben, Göttin Morgenröte.
Mit Speise segne uns, Allschätzereiche;
Lass Kühe, Rosse, Wagen unser Teil sein.

Du Himmelstochter, edle Morgenröte,
Die wir Vasishthas mit Gebet erhöhen,
Verleih du uns erhab'nen, mächt'gen Reichtum.
Ihr Götter, schützt uns immerdar mit Wohlsein!

---

[1]) Das Götterauge, das weisse Ross ist die Sonne.

Ein anmutiges, mit zarten Farben geschmücktes Gedicht. Gewiss nicht, wie man gemeint hat, ein unwiderstehlich unmittelbarer, von der weihevollen Stille der Morgenfrühe eingegebener Erguss des Dichtergemüts: in denselben Wendungen haben Scharen vedischer Poeten durch ganze Reihen von Liedern die Göttin besungen. Auch hier aber gilt, was über das Lied von der Vritraschlacht bemerkt wurde: in dieser Fülle der Bilder fehlt, was der vedischen Poesie, der indischen Poesie mangelt: der feste Umriss, das Geheimnis der künstlerischen Form. —

Wir erwähnten oben, dass neben dem Preis der göttlichen Grösse und Herrlichkeit als ein zweites charakteristisches Thema dieser geistlichen Lobrednerei die Geheimnisse erscheinen, von welchen man die Person des Gottes umgeben denkt. Man gefällt sich in Gedankenspielen, denen irgendwelche Wärme religiösen Gefühls natürlich nicht innewohnt. Ruhig und sorgfältig betrachtet man die versteckte Maschinerie des göttlichen Wesens, auf der einen Seite um im gegebenen Augenblick die richtigen Fäden ziehen zu können, besonders aber, weil der Gott, den man sich nach dem eigenen Bilde als eine Art von gewitztem himmlischem Priester vorstellt, Vergnügen daran finden wird, die kunstvollen Anspielungen zu deuten, die Rätsel zu lösen. Eine Gottheit, deren Verherrlichung besonders häufig diese Form annimmt, ist Agni, das Feuer, insonderheit das Opferfeuer. Klingen die Lieder von Indras Taten an die Sprache uralter Naturmythen an, so erscheint in den Hymnen an Agni etwas von dem Nachdenken man möchte sagen einer primitiven Naturwissenschaft, die an den Fragen, welche die geheimnisreiche Wesenheit des Feuers dem Menschen stellt, ihre Kräfte versucht. Für jene Alten war hier ja alles voll von Rätseln. Man erzeugte Feuer — der Mensch erzeugte den Gott — durch Reibung zweier Hölzer. Es ist die uralte Form des Feuerzeugs, die mitten in der Welt europäischer Kultur bis auf den heutigen Tag da bestehen geblieben ist, wo so vieles aus fernster Vorzeit sich wie auf einer Insel, vom Strom des modernen Lebens

unberührt, erhalten hat: im Volksglauben und Aberglauben, beim Notfeuer, durch das man das Vieh zum Schutz gegen Seuche hindurchtreibt, beim Johannisfeuer. Waren es also die Hölzer, aus denen die Alten das Feuer hervorbrechen sahen, so ergab sich ihnen die Frage: wie ist es in die Hölzer hineingekommen? Die Bäume, die das Holz hergeben, empfangen ihr Wachstum durch das Wasser, das sie ernährt. Das Wasser also muss die Feuerwesenheit in sie hineingebracht haben; das Wasser muss des Feuers eigentliche Heimat sein. Und das bestätigt ja der Augenschein: der Blitz kommt aus den Wassern der Wolke. Nichts kann eine so starke Anziehungskraft auf die Phantasie der vedischen Poeten üben, wie solch versteckter, an das Unmögliche streifender Zusammenhang, der doch den Schlüssel zu Erscheinungen gibt, in denen man Grundkräfte des Opfers mit Grundkräften des Naturlebens in Berührung sieht. Die Lieder des Rigveda schwelgen förmlich in diesen Mysterien. Bald deutet ein einzelner Ausdruck, ein Beiwort des Gottes auf sie hin, bald breiten die Dichter sie in ihrer vollen Ausdehnung aus. Agni heisst der Sohn der Kraft, denn ohne die mühsame Kraftanstrengung der Menschen kommt er nicht aus den Hölzern hervor. Oder er wird das Kind der zwei Mütter genannt, der beiden Reibhölzer.

> Ich künd' euch, Erd' und Himmel, diese Ordnung:
> Wenn es geboren, frisst das Kind die Mutter —

das Feuer verbrennt die Reibhölzer. Und ein andrer Vers, man möchte sagen mit wissenschaftlicher Klarheit der Auffassung:

> Dasselbe Wasser steigt empor,
> Steigt abwärts in der Tage Lauf.
> Der Regen schwellt der Erde Schoss,
> Agnis Flammen das Himmelszelt.

Das Regenwasser lässt die Bäume erwachsen und bringt damit das aus ihrem Holz zu erreibende Feuer zum Dasein. Aus dem Feuer erhebt sich das Wasser als Rauch, also als

Wolke wieder zum Himmel, um dann von neuem den Weg abwärts anzutreten.

Die kühle Künstlichkeit solcher Poesie lässt natürlich nicht leicht die Einbildungskraft sich zu jener der alttestamentlichen Dichtung eigenen leidenschaftlichen Erregung erhitzen, welche die ganze Natur, man möchte sagen in einem beständigen Taumel an Freude und Leid der Menschenseele teilnehmen lässt — wo die Himmel jauchzen, die Wasserströme frohlocken, die Inseln sich entsetzen. Im Veda herrscht ruhigere Gemessenheit. Kaum dass einmal die Blitze lächeln oder die Flammen des Altars den Opferlöffel küssen. Dafür schmückt die vedischen Lieder ein Reichtum anmutig sinniger Gleichnisse. Die einen sind dem Naturleben entnommen. Der göttliche Segen ergiesst sich gleich den Wasserströmen, die vom Gebirge kommen. Der Fromme wendet sich dem Gott zu, wie der Adler zum geliebten Nest fliegt. Die Göttin, die dem sterblichen Gatten entschwand, ist hingegangen wie der Morgenröten erste. Der feindliche Riese klagt, dass der Gott ihm die Kühe genommen, wie der Frost den Wäldern die Blätter nimmt. Andre Gleichnisse bewegen sich in den Sphären menschlichen Daseins, vor allem des Familienlebens. Es erscheint der Vater, dessen Fürsorge über dem Sohn waltet, die schöngekleidete Gattin, die dem Gatten naht, die Jungfrau, stolz auf ihres Leibes Pracht, das alternde Mädchen, das daheim bei den Eltern weilt, der Freund und Gast, der Dieb, die Buhlerin. Immer sind es nur wenige Worte, in denen kurz und knapp der Vergleich gezogen wird; die Gleichnisse haben sich noch nicht zu ausgeführten Gemälden oder zu ganzen Erzählungen entfaltet. Eine künstliche Weiterentwicklung von Vergleichen und Metaphern gibt es doch auch im Veda; sie bewegt sich in sehr eigentümlicher, bezeichnender Richtung. Man vermischt geflissentlich Züge, die verschiedenen, untereinander dissonierenden Metaphern angehören. So schafft man ungeheuerliche Kombinationen von Vorstellungen, die den vedischen Poeten als besonders wirksames Mittel erscheinen,

einen aus Ungereimtheiten gewobenen mystischen Nebel um göttliche und geistliche Wesenheiten zu breiten. Die Priester vergleichen sich Zugstieren, die vor den Wagen des Opfers gespannt werden; das heilige Wort andrerseits, das sie sprechen, trifft wie ein Pfeil: beide Bilder werden durcheinander gewirrt, und so hat man Stiere, welche Pfeile im Munde führen. Auf ähnliche Art gelangt man zu einem Adler, der sich mit einem Panzer bekleidet, einem waffentragenden Tropfen und vielerlei ähnlichen Missbildungen. Man sieht, welche Seelenkräfte hier die Führung an sich gezogen haben. Nicht aus der Tiefe des Innern dringende Leidenschaft, auch nicht die Lust der Phantasie, lebendige Gestalten zu schaffen, sondern ein spitzfindiger Verstand, der in der Sucht, den alten Stoffen neue, überraschende Effekte abzugewinnen, in die Reiche hoffnungslosen Aberwitzes hinüberschweift.

V.

Neben dem Opferwesen steht in Indien wie überall, oft unlösbar sich mit ihm verschlingend, das Zauberwesen. So enthält der Veda neben der Literatur des Opfers die des Zaubers: wenn man diese Bezeichnung gelten lassen will, neben der des Glaubens die des Aberglaubens. Der Zauber will nicht wie das Opfer durch die Gewinnung der göttlichen Gnade sein Ziel erreichen. Er will direkt auf die Menschen und die Dinge wirken. Der Zauberer lässt auf einen Stein treten, wem er Festigkeit mitteilen will: die Festigkeit, die im Stein wohnt, wird auf jenen übergehen. Er verschafft die Stärke des Tigers, indem er den Menschen sich auf ein Tigerfell setzen lässt. Er vernichtet den Feind, indem er sein Bild oder etwa seine abgeschnittenen Haare verbrennt. Das sind urälteste, auf das festeste im menschlichen Glauben eingewurzelte Künste. Keinem noch so wilden Volk der Erde fehlen sie; keiner noch so hohen Zivilisation ist es bis auf den heutigen Tag gelungen, in ihrem Bereich sie spurlos auszurotten.

Der Spruch, der Vers, das Lied, das den Zauber begleitet, weckt die geheimen Kräfte, die in Tätigkeit gesetzt werden sollen, gibt ihnen die gewünschte Richtung, verstärkt ihre Wirkung, stellt für sich selbst eine wirkende Macht dar, schüchtert feindliche Wesen ein.

Die älteste Gestalt solcher Zauberformeln scheint in Indien die prosaische gewesen zu sein. Die Absicht geht eben nicht dahin, durch den Schmuck rhythmischer Rede das Wohlgefallen eines überirdischen Hörers wachzurufen, sondern es ist die benennende Kraft des Wortes als solche, die wirken soll. Uns ist eine Sammlung von Formeln dieser Art überliefert, die Zaubersprüche, die im Lauf des Opfers zur Weihe der Opfergeräte und zur Verleihung magischer Wirksamkeit an die einzelnen von den Priestern ausgeführten Verrichtungen gesprochen wurden: die älteste indische Prosa und, wie es scheint, die älteste uns erhaltene Prosa eines indoeuropäischen Volks überhaupt. Es sind durchweg kurze Sätzchen, die das geheime Wesen der betreffenden Gegenstände, die mystische Bedeutung der eben vollzogenen Handlung, die von ihr erwartete Wirkung benennen. Zum Wagen, auf dem sich der für das Opfer bestimmte Kornvorrat befindet, spricht man: „Nicht strauchelnd, der Opferspeise Behälter bist du. Steh fest, strauchle nicht. Dein Opferherr soll nicht straucheln." Ein Antilopenfell, an das sich mancherlei Zauber knüpft, schüttelt man aus mit dem Spruch: „Abgeschüttelt ist der Kobold, abgeschüttelt die Unholde."

Bald aber dringt auch in das Gebiet des Zaubers die poetische Form ein, und nun entsteht eine Literatur von Zauberversen und Zauberliedern, die in ebenso raschem und üppigem Wachstum wuchert, wie ihr Vorbild und ihre ältere Schwester, die Poesie der Opferhymnen [1]). Da findet

---

[1]) Nur ein kleiner Teil der Zauberlieder geht in die Zeit des Rigveda zurück. Die Mehrzahl ist in einer der andern vedischen Liedersammlungen, dem Atharvaveda, überliefert.



sich, meist in beträchtlichen Massen von Liedern vertreten, Zauber gegen Krankheit aller Art, gegen Schlangengift, Besessenheit, Behexung, Sühnzauber für Verschuldungen oder zur Abwendung böser Vorzeichen, Begräbnis- und Hochzeitszauber, Liebeszauber für Mann und Weib, Zauber des Weibes gegen ihre Nebenfrauen, Zauber dem Feind zu schaden, Zauber für den Hausbau, für Felder und Herden, für Glück im Handel oder im Spiel, Schlachtzauber, Zauber dem König Macht zu verleihen: man sieht, wie hier das ganze Leben mit allen seinen Situationen von einem Netz von Aberglauben umsponnen ist, einem Netz, dessen Fäden offenbar nicht zum kleinsten Teil die Begehrlichkeit der priesterlichen Zauberkünstler gesponnen hat.

Die Wendungen, deren sich jene Lieder bedienen, die Kraft des Zaubers zu stärken, sind dieselben uráltester Phantasie entsprungenen, die zu allen Zeiten und an allen Orten wiederkehren, ganz so wie unter den greifbaren Resten der Vorzeit die Werke der primitivsten Technik, die Waffen und Geräte der Steinzeit, in allen Weltteilen die gleichen Formen zeigen. Da sind jene stehenden Wendungen, feindliche Wesenheiten einzuschüchtern, indem man zu ihnen sagt: „Ich kenne euch. Das ist euer Ursprung. Das eure Eltern. Das euer Name“ —

Die eine bunt, die andre weiss,
Die eine schwarz, und rot sind zwei.
All' eure Namen sind mir kund.
Tut uns kein Leid und hebt euch fort!

Oder Wendungen, um die Wirkung eines Heilmittels zu sichern — die Götter haben es angewandt; man weiss, dass es heilen kann:

Der Eber kennt das kräft'ge Kraut,
Ichneumon kennt die Arzenei,
Die Schlange kennt's, es kennt's der Elf.
Das rufen wir, das helfe uns.

Vergleiche, die dasselbe Geschehen, das sich irgendwo in der

Natur zeigt, an der Stelle, wo der Mensch dessen bedarf, hervorrufen sollen:

> Abwärts weht der Wind,
> Sonne abwärts scheint,
> Abwärts milcht die Kuh:
> Krankheit abwärts geh.

Oder:

> Die Kühe halten Rast im Stall,
> Die Vögel flogen hin zum Nest,
> Fest stehn die Berg' an ihrem Ort:
> Ich binde fest die Nieren dein.

Nicht selten finden sich in diesen Zauberversen und -liedern Wendungen voll poetischen Schwunges, Bilder reich an Leben. Unter den Liedern, die es mit Schlachtzauber zu tun haben, ist eins, das die Trommel zu siegreichem Kampf weiht. Man redet sie an:

> Dein Schall soll von der Erde auf zum Himmel,
> Nach allen Seiten eilend sich verbreiten.
> Gebrüll erhebe! Donnre, kraftgeschwellte!
> Stimm' dein Triumphlied an, der Sieger Freundin!

Und dasselbe Lied malt dies Bild:

> Wenn fernhin sie der Trommel Stimme hört,
> Des Feindes Weib, erweckt vom Kriegsgetöse,
> Soll Schutz sie suchen, an der Hand das Kind,
> Voll Schrecken fliehn, wenn Waffe trifft auf Waffe.

Eben die Gruppe dieser Schlachtlieder aber ist besonders bezeichnend für die geschichtliche Atmosphäre, in der die vedische Welt lebt. Hier rufen den Sieg lange Litaneien düster heftiger, phantastisch beredter Zauberworte herbei, die der Priester spricht, während der Zauber vollzogen, der „Weissfuss" — wohl ein magisches Geschoss — gegen das feindliche Heer entsandt wird. Furcht und Verwirrung soll in der Feinde Reihen dringen, die Todesfessel sie binden. Agnis Flammen sollen sie brennen, der Donnerkeil Indras sie zerschmettern. Blutgesichtige, schwarzzähnige Spukgestalten sollen wider sie aufstehen. Sie sollen fallen,

Wagenkämpfer und Fusskämpfer; sie alle sollen die Geier und schöngeflügelten Adler sättigen. In ihren Häusern sollen die Weiber ungesalbt, mit wirrem Haar heulen und die Brüste schlagen, um den Sohn klagend, um den Gatten, den Bruder. Wie fern liegen hier die Stimmungen, die uns da, wo von Krieg und Sieg geredet wird, die natürlichen scheinen! Kein Aufruf, der die männliche Lust des Kämpfens und Wagens weckt. Nicht der Erzklang der Entschlossenheit, das Leben hinzugeben für Güter, die höher sind als das Leben. Liegt es daran, dass hier immer nur der Priester-Zauberer redet und nicht der Kämpfer? Das allein Entscheidende ist dies doch sicher nicht. Die Sprache, die Empfindungsweise jener Lieder ist die vorhistorischen Daseins. Während das philosophische Denken Indiens längst in überkühner Freiheit sich neue Wege zu bahnen gewusst hat, verharrt das staatliche Leben mit seinen Kämpfen unbewegt in der alten Dumpfheit jener Daseinssphäre. Der frische Windhauch, welcher deren Nebel in westlichen Ländern zerstreut, Kraft und Freiheit gedeihen macht, weht nicht in der heissen Stille Indiens.

VI.

Der Rigveda enthält auch die ältesten Denkmäler der indischen erzählenden Poesie. Sie liegen in eigentümlicher Unvollständigkeit vor. Die stehende Form dieser Erzählungen war ein Gemisch aus Prosa und Versen. Nur die Verse aber sind erhalten; die zugehörige Prosa fehlt. Das erklärt sich aus den Bedingungen, unter denen diese schriftlose Literatur stand. Man prägte dem Gedächtnis nur ein, was in bestimmter Form festzuhalten notwendig war: also wie die Opferlieder so auch die Verse der Erzählungen. Was zu diesen sonst noch gehörte, mochte jeder mit seinen eigenen Worten heute so, morgen anders aussprechen. Die Verse, die wir im Rigveda lesen, pflegen daher auf den ersten Blick als ein wirrer Trümmerhaufen zu erscheinen. Sie sind voll unverständlicher Anspielungen; der Zusammenhang reisst

fortwährend ab. Alles aber wird klar, sobald es dem Ausleger gelingt — was natürlich oft nicht gelingen kann —, den Inhalt der Prosaerzählung herzustellen, die jene poetischen Fragmente umgab. Nur ganz wenige solcher Erzählungen sind vermöge besonderer Umstände, in jüngere Schichten der vedischen Literatur eingesprengt, vollständig erhalten. Durch sie wird es uns möglich, von den Eigentümlichkeiten jener alten prosaisch-poetischen Erzählungskunst uns ein bestimmteres Bild zu machen, als allein auf Grund der poetischen Fragmente erreichbar sein würde.

Die hier in Rede stehende Mischung von Prosa und Versen hat sich, wie es scheint, schon in sehr alter Zeit der menschlichen Lust am Fabulieren als die natürliche Form der kunstmässigen Erzählung dargeboten und festgewurzelt durch Jahrtausende sich in allerweitesten Kulturgebieten behauptet. Wir finden sie in augenfälliger Uebereinstimmung an den entgegengesetzten Enden der von indoeuropäischen Völkern bewohnten Welt, im äussersten Norden und äussersten Westen wie im äussersten Südosten. Die Skalden Skandinaviens, die irischen Dichter handhaben sie ganz ähnlich wie die brahmanischen Poeten des vedischen Indien, wir können hinzufügen wie Jahrhunderte nach diesen die grossen Geschichtenerzähler, die der buddhistische Mönchsorden hervorgebracht hat. Es scheint in der Tat, dass wir hier eine jener primitiven Formen aus der Zeit der Morgendämmerung literarischer Kunst vor uns haben, die Jahrtausende vor aller Geschichte dem Volk der noch ungetrennten Indoeuropäer eigen gewesen sind. Man wird an jene uralten griechischen Götterbilder erinnert, deren Kopf schon mit einer gewissen Lebendigkeit modelliert ist, während der übrige Körper ohne Andeutung von Rumpf und Beinen in der Form eines Brettes oder Baumstumpfs verläuft. So fängt hier die Kunst dichterischer Ausgestaltung erst an, sich der Erzählung zu bemächtigen. Nur über einen Teil von ihr hat sie sich die Herrschaft angeeignet. Den Rest lässt sie formlos und schmucklos zurück; er trägt nichts

dazu bei, die Charaktere der Handelnden zu schildern, die Situationen farbenreich auszumalen; er enthält nur die nackte Angabe der Begebenheiten. Die künstlerische Empfindung ist noch nicht fein genug, um durch diese Ungleichheit verletzt zu werden. Welche Bestandteile aber der Erzählung sind es, die vor den übrigen in dichterische Form gekleidet werden? Genau übereinstimmend findet sich dasselbe Verhältnis in Indien wie in jenen abendländischen Literaturen: was in Versen vorliegt, sind ausschliesslich oder so gut wie ausschliesslich Reden und Gegenreden der auftretenden Personen. Die Begebenheiten aber, die zu den Reden Veranlassung geben, werden in Prosa berichtet. Die Weise der Verteilung von Dichtung und Prosa mag uns befremden, aber die Erzähler jener fernen Vergangenheit müssen eben dies mit grosser Bestimmtheit als das Natürliche empfunden haben. Ist es allzu kühn, zu glauben, dass uralte Vorstufen dramatischer Aufführungen, Darstellungen der Vorgänge mit verteilten Rollen, zu dieser Hervorhebung der Wechselreden in den Erzählungen den Anlass und das Muster geliefert haben? Oder dürfen wir die hier zu Grunde liegende Empfindung ähnlich deuten, wie wenn die primitive Zeichenkunst instinktiv eher und stärker von der menschlichen (hier natürlich auch von der tierischen) Gestalt angezogen wird als von der unbelebten Natur, von dem landschaftlichen Hintergrunde? Ist es hiemit vergleichbar, wenn es den Begründern dieser Erzählungstechnik näher gelegen hat, die menschliche Rede kunstmässig auszugestalten — wie man ja gewiss schon damals in der religiösen Dichtung die Rede des Menschen an den Gott künstlerisch zu behandeln wusste —, als dass dem Bericht von rein sachlichen Vorgängen, etwa von einem Kampf, eine ähnliche Form gegeben worden wäre?[1]) In jedem Fall lag die Folge nahe, dass

[1]) Wenn E. Grosse („Anfänge der Kunst" 239) sagt: „Die epischen Dichtungen der Australier, Mincopie und Buschmänner sind, von einzelnen rhythmischen Stellen abgesehen, prosaisch", so wäre es

die geschickte Führung eines Redegefechts, die Schlagfertigkeit der Erwiderung für Dichter und Hörer höhere Anziehungskraft gewann, als die Wechselfälle der eigentlichen Erzählung. Und man begreift, dass diese Folge sich gerade auf indischem Boden, unter den brahmanischen Dichtern mit ihrer scharfen und spitzen Redegewandtheit und Redekunst, besonders entschieden geltend machen musste.

Die älteren indischen Erzählungen haben alle nur geringen Umfang. Das ist das Natürliche für die Jugendzeit der Völker. Man baute Hütten, ehe man Paläste bauen lernte. So erzählte man Geschichten, ehe man Epen dichtete. An kunstmässigen Aufbau dachte man nicht. Wo Einheit der Handlung nicht von selbst da war, sorgte auch der Dichter nicht für sie. Dann mochte die Erzählung sich durch Reihen nur lose untereinander zusammenhängender Vorgänge verzetteln. Gewiss konnten, wo der Stoff dies mit sich brachte oder wo auf die Ausschmückung geringere Sorgfalt verwandt wurde, die in Versen abgefassten Reden auch fehlen. Dann liess natürlich die Erzählung im Rigveda, der eben allein eine Sammlung von Versen war, keine Spur zurück. Jüngere vedische Texte aber haben viel derartiges erhalten. So die Geschichte von der grossen Flut, die ein Fisch Manu, dem ersten Menschen, vorhersagt und aus der er ihn in einem Schiff errettet, während alle übrigen Geschöpfe untergehen; eine Sage, die vermutlich den Spuren semitischer Einflüsse auf das alte Indien zugerechnet werden darf. Waren aber, wie dies wohl die Regel bildete, Verse vorhanden, so schlossen sich diese zuweilen zu einem grossen Dialog zusammen. Dann stellte man gern Vers für Vers Rede und Gegenrede abwechselnd gegenüber.

Die Verfasser dieser rigvedischen Erzählungen sind Priester, und von Priestern wurden sie vorgetragen. Das

---

interessant festzustellen — was ausserhalb meines Gesichtskreises liegt —, ob Prosa und Rhythmisches sich dort nach irgendwelchen Regeln abgrenzt.

tritt überall in ihnen hervor. Es herrscht dieselbe Redeweise, dieselben Strophenformen werden angewandt wie in den Opferhymnen; es gibt jetzt noch kein Versmass, das sich als das eigentlich epische bezeichnen liesse wie der Shloka des späteren Indien oder der Hexameter Homers. Oft sind es Opferfeiern, die für den Vortrag der Erzählungen den Anlass geben. So für eine von ihnen die Feier der königlichen Salbung. Wie bei der Rezitation von Opferhymnen fungieren dabei zwei Priester. Beide sitzen auf golddurchwirkten Matten. Der eine trägt in feierlicher Weise vor, der andre fällt bei jedem Verse mit einem bekräftigenden Ausruf „Ja“ oder „Amen“ ein. Die Erzählung dient hier unzweifelhaft nicht einfach der Unterhaltung oder Belustigung. Sie stellt eine Art Zauber dar, der die Wirkung des Opfers verstärkt. Es kommt darin ein kinderloser Königssohn vor, dem der Gott endlich auf sein Gebet einen Sohn gewährt: wer sich Söhne wünscht, soll sich darum diese Erzählung vortragen lassen. Mehrere Erzählungen gehen direkt in Zauberformeln aus, durch die derselbe Erfolg, den in der Geschichte Personen der Heroenzeit erreichen, den gegenwärtig Interessierten, den Veranstaltern und Hörern des Vortrags, zugewandt wird. So handelt eine dieser Geschichten davon, wie Vishvamitra den Heereszug der Bharatas mit Tross und Wagen wohlbehalten über die Flüsse hinübergeführt hat: am Schluss steht ein Spruch an die Wasser; sie sollen, wenn wir sie überschreiten, nicht unsre Zugtiere ertrinken lassen. Man sieht, wie ganz diese ältesten Erzeugnisse indischer Epik noch am Opfer- und Zauberwesen festhaften.

Die Stoffe der Erzählungen liegen selbstverständlich durchaus innerhalb des priesterlichen Horizontes. Viele spielen in der Götterwelt. Indras Sieg über Vritra ragt über allem hervor. Dies ist die grösste Tat, die je getan worden ist. Eine Erzählung scheint zu berichten, wie die Menschen, ehe jener Sieg errungen ist, an der allüberwindenden Kraft des Gottes, ja an seinem Dasein zweifeln:

Kein Indra ist: so hört man manchen sagen.
Wer hat ihn denn gesehn? Wen soll'n wir preisen?

Aber er offenbart sich in seiner Majestät:

Hier bin ich. Tu dein Aug' auf, du mein Sänger.
Gross rag' ich über allem, was geboren.
Des Opfers heil'ge Ordnung stärkt die Kraft mir.
Die Welten schmettr' ich, der Zerschmettrer, nieder.

Die Prosa, die uns fehlt, muss dann erzählt haben, wie Indra den Dämon, welcher die Wasser gefangen hielt, mit der Götterwaffe erschlug. Den Gott hat zu Kampf und Sieg der Rauschtrank gestärkt, den der Adler für ihn geraubt hat:

Gedankenschnell eilt er einher,
Durchdrang die Burg, die eherne;
Dem Indra bracht' aus Himmelshöh'
Den Soma der beschwingte Aar.

Was solcher Erzählung von einfacher und wuchtiger Grösse innewohnt, ist doch kaum das Werk des Dichters. Es gehört dem alten Mythus. Im weiteren Verlauf des Gedichts aber fühlt man das Wehen der priesterlichen Luft sehr deutlich. Auf den Vritrasieg folgt die Einführung von Ordnung im Reich der Rede, die Verleihung fester Gestalt und Verständlichkeit an die menschliche Sprache, während alles Getiers Sprache in wirrer Dunkelheit verbleibt:

Die freudenreiche, Saft und Kraft uns strömend,
Die Milchkuh Rede, die gepries'ne, nah' uns.

Hier spricht der zunftmässige Redekünstler, der seine Muse nicht allein als die himmlische Göttin verehrt, sondern auch als „die Kuh, die ihn mit Butter versorgt“.

Wie diese Erzählung vom Ursprung der Sprache berichtet, so hat es eine andre mit dem Ursprung des Opfers, wieder eine andre mit dem Ursprung des Menschengeschlechts zu tun. Dies ist eine Hauptrichtung, in der sich die Phantasie alter Zeiten zu bewegen liebt: man ersinnt Geschichten, die über den Ursprung aller wichtigen oder auffallenden Wesen-

heiten, Erscheinungen, Einrichtungen Auskunft geben. Es muss ein Mythus vorhanden gewesen sein, der die Menschheit von einem vorweltlichen Zwillingspaare abstammen liess, von Yama („Zwilling") und seiner Schwester Yami. Bedenklichere Empfindung nahm dann offenbar Anstoss an dem geschwisterlichen Gattenpaar, wie die naturwüchsige Unbefangenheit des alten Mythus es vorgestellt hatte. Unsre Erzählung sucht einen Ausweg aus der Verlegenheit: die Schwester hat den Bruder zur Liebe verlocken wollen, aber er hat widerstanden. Die Zeichnung der beiden Urmenschen ist nicht ohne Schwung und Grösse. Auf der einen Seite die Beredsamkeit des begehrlichen Weibes, der evahaften Versucherin:

> Das heischen die unsterblichen Gebieter:
> Nachwuchs, dem einz'gen Sterblichen entsprossen.
> Fest ist dein Herz mit meinem Herz verbunden.
> Als Gatte drum umarme mich, die Gattin.

Ihr gegenüber der Mann, der ewigen Ordnungen eingedenk:

> Soll'n jetzt wir tun, was wir zuvor gemieden?
> Vom Rechten reden und dem Unrecht folgen?

Vers für Vers, Schlag auf Schlag treffen die Reden der beiden aufeinander. Yama bleibt fest. Sie ruft ihm zu:

> Ein jammervoller Schwächling bist du, Yama!

Den Ausgang kennen wir nicht. Der Dichter muss, obwohl vorher von Yama als dem „einz'gen Sterblichen" die Rede war, doch einen Weg gefunden haben, ihn einem andern Weibe, Yami einem andern Manne zu verbinden „wie die Schlingpflanze dem Baum". Wie wäre sonst das Menschengeschlecht erzeugt worden?

Ein Teil der Erzählungen bewegt sich in der Sphäre irdisch-menschlichen Lebens. Die Stoffe liegen zerstreut bald hier, bald dort; sie haben sich noch nicht, wie es später zu geschehen pflegt, zu Sagenkreisen vereinigt, in denen eine Begebenheit fest mit der andern zusammenhängt. Im Vordergrund stehen ganz überwiegend Brahmanen. Vor

allem die gottentsprossenen Stammväter der grossen Priester- und Sängerfamilien. Sie sind die eigentlichen Helden der Erzählungen; das Ideal des grossen Menschen trägt hier nicht die Züge eines Achill oder Siegfried, sondern eines Priesters wie Vishvamitra. Er und nicht König Sudas ist in den Kämpfen der Bharatas der eigentliche Sieger. Er ist es, der sich rühmt:

es beschützt
Die Bharatas mein Zauberspruch.

Wir erwähnten schon die Erzählung, die am Fluss Shutudri spielt und an jener Vipash (Hyphasis), an deren Ufer viele Jahrhunderte später die Altäre Alexanders die Stätte bezeichneten, an welcher der Welteroberer umkehrte. Ueber die beiden Flüsse, die „fröhlich aus der Berge Schoss um die Wette gelaufen kommen wie zwei losgelassene Stuten", führt Vishvamitra die Bharatas wohlbehalten hinüber. Der Sänger verkehrt mit den Flussgöttinnen auf gleich und gleich. Sie bitten ihn, unter den Menschen ihrer zu gedenken, „dass künftige Geschlechter es vernehmen". Der Dichter fühlt, dass er es ist, der Fortleben im Gedächtnis der Nachwelt geben und versagen kann.

Andre Erzählungen spielen auf dem Opferplatz oder in der geistlichen Einsiedelei. Hie und da tritt ein genrehafter Zug hervor; das kleine Leben der Wirklichkeit wird kopiert. Es erscheint der sich kasteiende Asket; neben ihm seine Gattin, die für sein frommes Bemühen wenig Verständnis hat und sich des Lebens freuen will, ehe es zu spät ist, denn „das Alter macht des Leibes Schönheit schwinden". Auch Schwänke voll derber Komik fehlen nicht. Die grossen brahmanischen Patriarchen müssen es sich gefallen lassen, ihre ehrwürdigen Gestalten dem Humor preiszugeben. So der alte Mudgala, der sich einen Stier vor den Wagen spannt, statt des zweiten Zugtiers aber einen Holzklotz nimmt und mit diesem stolzen Gespann und mit Frau Mudgala als Lenkerin glänzend das Wagenrennen gewinnt. Es scheint, nach den vorliegenden Resten zu urteilen, dass auch

hier das Verhältnis des heiligen Mannes zu seiner Gattin mit einem von Bosheit nicht ganz freien Behagen ausgemalt wurde. Und selbst die Götter werden zu Helden possenhafter Erzählungen gemacht, die das göttliche Dasein auf das Niveau des Menschenlebens und aller seiner Niedrigkeiten herabziehen. Indra und seinesgleichen wird hier mit ebensogrosser Rücksichtslosigkeit, freilich nicht mit jener Grazie ohnegleichen mitgenommen, wie es seinen Kollegen vom Olymp in der attischen Komödie widerfahren ist. In Indras Hausstand führt uns der ausgelassenste und derbste aller vedischen Schwänke: wieder ein Bild aus dem Familienleben, diesmal aus dem göttlichen. Im Hause des Stärksten der Unsterblichen treibt, wie vielleicht in manchem irdischen Hause jener Zeit, als Haustier und Hausfreund ein Affe sein Wesen. Der Hausherr liebt ihn zärtlich, aber leider hasst ihn die Gattin umso energischer. Die hinterlistige Szene, die sie aufführt, um ihn loszuwerden, lässt sich nicht wiedergeben. Ihre Rolle dabei hat Aehnlichkeit mit derjenigen der Frau Potiphars, die des Affen freilich nicht mit der Josephs. Natürlich wird er geprügelt und hinausgeworfen, was schliesslich niemand schmerzlicher empfindet, als der göttliche Hausherr selbst:

> Seit fort mein lieber Affe ist,
> Macht nichts mir mehr Vergnügen, Frau.

Wir kennen nicht die Schicksale des armen Verbannten; die Prosaerzählung muss sie berichtet haben. Fest steht, das schliesslich alles ein gutes Ende nahm, und Frau Indra sprach:

> Komm nur zurück, du Affentier!
> Wir wollen wieder Freunde sein!

Von nationalen Geschicken, von Kämpfen und Siegen wissen diese Erzählungen wenig. Es sind nicht Helden, die hier auftreten; es sind kluge, redegewandte Leute. Sie wissen ihren Gegenpart zu behandeln, ihm ihre Bedingungen zu stellen, ihn hinzuhalten, ihn zu überlisten. Sie sprechen

geschickt über Recht und Weltordnung und verstehen diese erhabenen Mächte mit den eigenen Wünschen in besten Einklang zu bringen. Es dauert nicht lange, so verlegen sie sich darauf, in grossen Reihen pointierter Sentenzen über die Pflichten und Klugheitsregeln des menschlichen Lebens zu reden: eine Neigung zur moralisierenden Lehrhaftigkeit, die dann der indischen Erzählungsliteratur für alle Zeiten geblieben ist.

Die Liebe tritt ganz vorwiegend in der Form lüsterner Begehrlichkeit auf. Nur eine dieser Dichtungen, die schönste von allen, muss ausgenommen werden: das prachtvolle Gemälde einer Liebe, die schmerzenreiche, verzehrende Leidenschaft ist. Nirgends sonst sind die vedischen Erzähler so tief in die Abgründe einer gramzerstörten Seele hinabgestiegen. Nie wieder haben sie mit solcher Macht einen Kontrast wie hier den des Liebenden und der sich ihm kalt entziehenden Geliebten hinzustellen gewusst. Es ist die weithin über die Erde verbreitete Sage vom Sterblichen und der Göttin, die Sage vom edlen Pururavas und der Nymphe Urvashi. Ausser den Erzählungsversen des Rigveda besitzen wir in einem jüngeren Vedatext auch die zugehörige Prosa. Sie versucht nicht die Vorgänge und seelischen Regungen zu malen, auszuschmücken, Eindruck zu machen; sie verzeichnet einfach das Geschehene, wie das diese Prosaumhüllungen zu tun pflegen. Die Nymphe Urvashi liebt den Pururavas. Sie weilt als seine Gattin bei ihm, aber sie macht ihre Bedingungen, darunter diese: „Ich darf dich nicht nackt sehen“. Die Gandharven — jene Halbgötter, deren Reich die Nymphe angehört — wollen sie wieder haben. Sie rauben Nachts zwei Lämmchen, die an ihrem Bett angebunden sind. Sie spricht: „Bin ich denn schutzlos?“

Da dachte er: „Soll es keinen Schützer, soll es keine rechten Leute geben, wo ich bin?“ Und er sprang nackt auf, denn es deuchte ihm zu lang sein Kleid anzulegen. Da schufen die Gandharven einen Blitz, und sie sah ihn nackt wie bei hellem Tage. Da verschwand sie. Als er zurückkam: „da bin ich wieder“ — sieh, da war sie

verschwunden. Vor Gram irre redend zog er durch das Land der Kuru. Da gibt es einen Lotusteich, der heisst der Feigensee; in dessen Nähe wanderte er. Dort schwammen die Nymphen in der Gestalt von Schwänen umher. Da erkannte sie ihn und sprach: „Das ist jener Mensch, bei dem ich geweilt habe.“ Die andern antworteten: „Wir wollen uns ihm zu erkennen geben.“ Sie antwortete: „Ja.“ Da gaben sie sich ihm zu erkennen. Er erkannte sie und sprach zu ihr aus der Ferne —

und nun folgt in Versen das Wechselgespräch, das im Rigveda verzeichnet ist:

Halt, Weib! So bleib', du Furchtbare, doch stehen!
Lass Worte, wie das Herz sie spricht, uns tauschen.
Unausgesprochne Rede — sie vermag's nicht
In künft'ger Tage Lauf uns Trost zu bringen.

Sie antwortet:

Was soll mir solch Gerede? Ich bin von dir
Gegangen wie der Morgenröten erste.
Zurück, Pururavas, zur Heimat kehre!
Bin unergreifbar wie des Windes Wehen.

Zwar hält sie ihm Stand, von der vergangenen Zeit mit ihm zu reden. Aber für seine Sehnsucht hat sie doch nur die Antwort:

Ich warnte dich an jenem Tage weislich.
Du hörtest nicht. Nun frommt dir keine Klage ...
Geh heim, du Tor. Mich wirst du nicht erlangen.

Verzweifelnd spricht er:

Zum Abgrund wird, der einst der Götter Freund war,
Hinab sich stürzen, hingehn ohne Heimkehr.
Er wird in der Vernichtung Schosse ruhen;
Der wilden Wölfe Speise wird sein Leib sein.

Sie erwidert:

Du sollst nicht sterben, nicht hinab dich stürzen,
Pururavas, nicht grimmer Wölfe Frass sein.
Die Weiber kennen Treue nicht noch Freundschaft,
Und ihre Herzen sind Hyänenherzen.

Sie verschwindet, und er klagt ihr nach:

Komm wieder, Urvashi; mein Herz verzehrt sich.

Endlich wird dem Unglücklichen doch Stillung seines Sehnens zu teil, wenn auch nicht auf Erden. Es ergeht an ihn — wir wissen nicht, aus wessen Mund — die Verheissung:

Du wirst im Himmel Seligkeit geniessen.

Es scheint, dass auch hier wieder im Ausgang der Erzählung der priesterliche Charakter die Oberhand gewann, dass es Mittel der Opferkunst waren, durch die der Sterbliche zur Himmelswelt erhoben und mit der Geliebten vereinigt ward.

Die Dichtung Indiens ist oft zu der Sage von Pururavas und Urvashi zurückgekehrt. Ihr hat lange nach dem rigvedischen Poeten — es mag anderthalb Jahrtausende später gewesen sein — kein Geringerer als Kalidasa dramatische Gestalt gegeben. Aber über allem Reichtum sinnigen Schmuckes, mit dem er die Sage verziert hat, über der farbenprächtigen Fülle seiner weichen, sentimentalen Rhetorik ragt hoch die einfache Grösse, die Leidenschaft und Tragik des alten vedischen Liedes von der Sehnsucht und Verzweiflung des Sterblichen, der die Göttin liebt.

VII.

Zu den alten Dichtungsgattungen kommt gegen das Ende des rigvedischen Zeitalters eine neue hinzu. Aus dem Opferhymnus entwickelt sich, wie bei den Zarathustriern das ethisch belehrende und ermahnende Lied, so hier die philosophische Dichtung.

Die Stelle, an welcher diese in der Entwicklung der indischen Literatur erscheint, ist bezeichnend. In Griechenland hatte sich die Kunst epischer Erzählung zu höchster Blüte erhoben Jahrhunderte ehe ein Denker wie Parmenides sein tiefsinniges Gedicht von dem einen ewigen Seienden schaffen konnte. In Indien gibt es noch allein jene

kurzen, nur in Bruchstücken künstlerisch ausgestalteten Erzählungen, die wir beschrieben haben; noch feiert keine epische Dichtung im grossen Stil die Kämpfe alter Fürsten und Helden: und schon wagt sich die Poesie brahmanischer Denker daran, vom Seienden und Nichtseienden, von den Finsternissen des Weltgrundes zu reden, auf dieselben letzten Fragen wie jene Griechen mit der gleichen Kühnheit, wenn auch nicht mit der gleichen Klarheit Antwort zu geben.

Die alten Götter haben sich ausgelebt, sich überlebt. Sie mögen dem Priester, der eben nur Priester ist, genügen, dem geistlichen Techniker, dessen höchstes Ziel darin liegt, aus den ererbten Lobliedern immer raffiniertere liturgische Mosaiken zu erkünsteln. Das vorwärtsdrängende Denken dieses Standes von Philosophen, wie griechische Besucher Indiens später die Brahmanenkaste genannt haben, verlangt nach anderem. Keine äussern Mächte gebieten diesem Verlangen Einhalt. Nichts, das etwa als eine den alten geistigen Besitzstand hütende Orthodoxie bezeichnet werden könnte. Die Freude daran, Rätsel zu raten und Geheimnisse zu enthüllen, die Geschmeidigkeit und Feinheit des Denkens, die Uebung, sich in Luftreichen der Phantasie zu bewegen, gross gezogen am Spiel mit den alten Göttern und Opfern, sucht sich weitere Bahnen, um mit neuen Problemen und Ideen neues Spiel zu treiben. Wer ist über dem bunten Göttervolk, den bizarren Gestalten jener grossen und kleinen Machthaber der Eine wahrhaft Grosse und Mächtige, des Daseins höchster Beherrscher? Und was ist des Seienden letzter Ursprung, der lichtbeschienenen Welt dunkler Grund? Man versucht wohl, solche Fragen in der Sprache des alten Götterglaubens zu beantworten. Aber das ist nur ein Notbehelf. Deutlich empfindet man, dass es hier neue Gedankenwelten zu erobern gibt. Wider die, die nur von Gott Agni und Gott Indra zu reden wissen, werden bittere Worte laut; sie sind blinde Toren, Schmarotzer, welche die vertrauensvollen Gläubigen aussaugen:

Den seht ihr nicht, der diese Welt geschaffen,
Es schob sich zwischen ihn und euch ein andres.
In Nebel und Geschwätz gehüllt ersätt'gen
Die Hymnensänger sich an fremdem Leben.

Es gärt in den Geistern. Die Ausdrücke, die sich das neue Denken schafft, sind proteushaft wechselnd. Die Bewegung hat sich noch kein festes Bett gegraben, in dem die Vorstellungen vieler in gewohnter, sicherer Ruhe einherfliessen könnten. Alles ist voll von Widersprüchen. Bald dringen die Gedanken, unaufgehalten durch die Welt des alten Glaubens wie durch die Welt der Wirklichkeit, in jener echt indischen Sturmeseile, welche mit einem einzigen grossen Schritt die letzten Ziele erreichen will, bis zu den fernsten Fernen gestaltloser Abstraktionen. Bald verfängt sich die Bewegung in Hindernissen; den neuen Ideen heften sich Reste, ja mehr als Reste alter Vorstellungsmassen an — das Gewohnte, durch Jahrhunderte in den Geistern Festgewurzelte, das nicht mit einem Schlage für immer abgetan werden kann. Ohne sicheres Gleichgewicht taumelt das Denken hin und her. Da sind neugeschaffene Gestalten allbeherrschender Weltmächte, die doch vom Opfertum her entlehnte Züge tragen und in wirren Wendungen aus der Sprache der alten Opferkunst gefeiert werden. Oder ein höchster Gott, der nicht mehr Indra heissen darf, dessen Bild aber doch im Grunde nichts andres ist als das Bild des alten Indra. Und dann wieder kühne und freie Gedankengebilde, deren grosse Umrisse weit über alles alte Götter- und Zauberwesen hinausragen. Sind es andre Denker, deren Werk dies ist? Sind es nicht vielleicht nur andre Augenblicke im Leben derselben Denker, Augenblicke, in denen sie mit mächtigerer Schwungkraft sich in die Höhe der Gedankenwelt erheben, um dort das letzte Wort aller Rätsel zu suchen? Werden sie es zu finden meinen? Hören wir, wie er spricht, ein Dichter, dessen Namen wir nicht kennen.

Da war nicht Nichtsein, und da war auch Sein nicht.
Nicht war das Luftreich, noch der Himmel drüber.

Was regte dort sich? Wo? In wessen Obhut?
Gab es das Wasser und den tiefen Abgrund?

Nicht Tod und nicht Unsterblichkeit war damals,
Nicht gab's der Tage noch der Nächte Anblick.
Von keinem Wind bewegt das Eine atmet'
Aus eigner Kraft. Nichts andres war als dies nur.

Von Finsternis verborgne Finsternisse,
Ein lichtlos Wogen war dies All im Anfang.
Von Oede zugedeckt das Leere, Eine:
Durch inn'rer Gluten Kraft ward es geboren.

Daraus erhob zuvörderst sich die Liebe,
Sie, die des Geistes erste Samenskraft war.
Des Seins Verwandtschaft fanden in dem Nichtsein
Die Weisen, einsichtsvoll im Herzen suchend.

Quer haben ihre Messschnur sie gezogen.
Gab es ein Unten dort? Gab es ein Oben?
Da waren Samenspender, waren Mächte,
Drunten selbsteignes Dasein, Spannkraft droben.

Wer weiss in Wahrheit, wer vermag zu künden,
Woher sie ward, woher sie kam, die Schöpfung?
Die Götter reichen nicht in jene Ferne —
Wer ist's, der weiss, von wo sie ist gekommen?

Von wannen diese Schöpfung ist gekommen,
Ob sie geschaffen, ob sie ungeschaffen:
Das weiss nur e r, der Allbeschauer droben
Am höchsten Himmel — oder weiss er's auch nicht?

Kaum jemals wieder in Indien — wir sollten vielleicht nur das wundervolle Gedicht von Natschiketas und dem Todesgott, von dem später zu reden sein wird, ausnehmen — hat sich der Durst nach Erkennen allein um des Erkennens willen so mächtig ausgesprochen wie hier. Für den Buddhismus, für die grossen jüngeren philosophischen Systeme hat das Erkennen Bedeutung immer nur als das Mittel, dem Verhängnis des Weltleidens zu entrinnen. Der Dichter dieses Vedaliedes denkt an kein Weltleiden; er bedarf keiner Erlösung; er sorgt nicht um sein eigenes Ich und seine Geschicke. Er will wissen, nur wissen. Bald scheint es,

als vertraue er darauf, dass, was „die Weisen einsichtsvoll im Herzen suchen“, sich müsse finden lassen. Aber dann — was kann menschlicher sein als solcher Wechsel der Stimmung? — überkommt ihn Zagen. Mit echter, ehrlicher Bescheidenheit, wie sie unter den indischen Denkern der Folgezeit selten geworden ist, spricht er es aus, dass dem Erkennen Schranken gesetzt sind. Vom letzten Geheimnis der Schöpfung mag allein der Allbeschauer droben wissen. „Oder weiss er's auch nicht?“ — zu wundervoller Höhe hebt sich in den Schlussworten des Gedichts der Zweifel.

Die äussere Form dieses Hymnus und überhaupt der philosophischen Hymnen des Veda ist die der Opferdichtungen. Aber innerlich, welche Gegensätze! In den Phantasien jener früheren Zeiten hiessen die grossen Weltmächte Agni oder Indra oder Varuna. In den Phantasien dieser neuen Zeit heissen sie Sein oder Nichtsein, Tod und Unsterblichkeit, Finsternis und Liebe. Das Knabenalter des Denkens ist hier in das Jünglingsalter übergegangen. In den Zügen dieses geistigen Jünglingsalters aber prägen sich natürlich zugleich die besonderen Charakterzüge des indischen Wesens aus. Man vergleiche Dichtungen, die eine ähnliche Stellung in der Literatur andrer Völker einnehmen. Ich will auf zwei solche Parallelen hindeuten, eine israelitische und eine griechische.

Die Schlusskapitel des Hiob: darf dies grandiose Gespräch zwischen dem Schöpfer und seinem Geschöpf, dem in Leiden verzweifelnden Menschen, nicht unserm Hymnus an die Seite gestellt werden? Dort wie hier wendet sich die Dichtung dem Anfang der Dinge, dem Geheimnis der Schöpfung zu; manches Wort klingt an Worte unsres Liedes an. „Wo warst du, da ich die Erde gründete? . . . da ich das Meer mit Wolken kleidete und in Dunkel einwickelte?“ Und doch wie anders alles! Welch ein Feuerstrom leidenschaftlicher Beredsamkeit; wie überstürzt sich die Ueberfülle der Bilder! Die ganze Natur und was sich in ihr

regt, der Himmel mit seinen Gestirnen und mit dem Leben und Weben von Wolken, Gewittern, Regen und Tau; alles Getier, das ungetüme Flusspferd, das im Morast unter Lotusgebüsch versteckt schläft, der Adler, der von der Felsklippe in die Ferne nach Beute schaut. Und über allem die Gestalt dessen, den die Morgensterne miteinander loben, riesenhaft, gebietend, wie Michelangelo ihn gemalt hat. Aus dem Wetter redet er mit dem Menschen. Er zeigt ihm nicht die Lösung seiner Zweifel; er weist nur auf seine eigene Majestät, in der sich alle Fragen, wenn auch nicht für den menschlichen Verstand, lösen müssen. Und der Mensch spricht: „Ich bin gering, was kann ich antworten? Ich lege meine Hand auf meinen Mund.“

Wie leise klingt neben solch mächtiger Sprache das Lied des Inders! Kein gewaltsames Eindringen auf den Geist des Zuhörers; gleichmütig sieht der Denker in die Fernen, die sich ihm in dem eigenen Innern zu spiegeln scheinen, und ruhig redet er von dem, was er erblickt. Es sind nicht lebenstrotzende Gestalten, wie sie sich in jener Dichtung durcheinander drängen; es sind weite, blasse Abstraktionen. Und über dieser stillen Welt thront die stille Gestalt des „Allbeschauers droben“. Er redet nicht mit dem Menschen; schweigend verharrt er in seiner unbewegten Ruhe, und ob er als einziger gesehen hat, was uns verborgen ist, mögen wir zweifeln.

Viele der Züge, in welchen der indische Denker dem alttestamentlichen gegenübersteht, hat er mit dem Griechen, dem wir ihn vergleichen, gemein: wir nannten ihn schon, Parmenides, den Verfasser des Lehrgedichts von der Einheit und Wandellosigkeit des ewig Seienden. Man meint, den Gegensatz der arischen und der semitischen Rasse zu empfinden: gegenüber dem Bilderreichtum, den glühenden Farben, der leidenschaftlichen Bewegtheit des Israeliten in Indien wie in Griechenland dieselbe Neigung zum abstrakten Begriff, derselbe unpersönliche Ton der ruhigen Freude am Wissen. In der Dichtung des Inders wie des Griechen

stehen dieselben beiden Abstraktionen im Vordergrund, welche in ihrer farblosesten Allgemeinheit vom Denken so gern als die Schlüssel zu den tiefsten Geheimnissen ergriffen werden, Sein und Nichtsein. Aber mit welch andrer Sicherheit versteht es Parmenides sich in diesen Regionen zu bewegen. Ueberall bestimmte, fest geformte Gedanken, einer nach dem andern an seiner rechten Stelle; überall der Versuch zu beweisen, zu zeigen, dass jede andre Auffassung ausgeschlossen ist; überall das Wort „denn". Wir mögen heute diesen Beweisen den Glauben versagen; wir mögen gelernt haben, dass es ein Vorrecht der Jugend ist, ihrer Kühnheit auch die letzten Höhen für ersteigbar zu halten: wir fühlen doch, dass diese Jugend des Geistes in ihrer gesunden Kraft zur Mannheit heranreifen wird. Blicken wir von hier auf das vedische Gedicht hinüber, so scheint es, dass wir uns aus dem Reich fester Formen in gestaltlose Wolkenregionen verirrt haben. Ueberall unbegrenzte Bejahungen und Verneinungen, umrisslose, aus Nebeln auftauchende und wieder verschwindende Massen. Es ist ein frühreifer Volksgeist, der in der fernen Vergangenheit des vedischen Indien solche Erscheinungen heraufzubeschwören gewusst hat. Wird er je zu voller männlicher Kraft erwachsen? Oder trägt schon dies Jugendalter der indischen Kultur den Zug an sich, der auf die rasche Erschöpfung der Lebens- und Triebkraft, auf ein vor der Zeit herannahendes Verwelken deutet?

Zweites Kapitel

Die Upanishaden
Die Literatur des Buddhismus

I.

Von der Hymnendichtung der vedischen Periode haben wir uns jetzt den literarischen Werken des folgenden Zeitalters zuzuwenden. In ihnen prägt sich das eigenartig indische Wesen, das schon in jenem hohen Altertum seine Gestalt anzunehmen begann, immer entschiedener aus. Diese geistige Physiognomie konnte sich dann in der Folge, wie die des Mannes im Greisenalter, noch weiter verschärfen: vorhanden sind ihre entscheidenden Züge schon jetzt. Die Richtung, in welcher die bedeutendsten auf uns gelangten Aeusserungen dieses Geistes aus den hier zu betrachtenden Zeiten liegen, ist die weltflüchtigen Asketentums. Schon in den Hymnen des Rigveda sind uns die Anfänge einer Revolution des Denkens entgegengetreten. Man wandte sich ab von der Verehrung der alten Götter, des Drachentöters Indra, des Feuers, der Morgenröte. Schritt für Schritt weiterstrebend langte man bei einem neuen Ziele an: man lernte sich in die Idee eines ewigen Allwesens versenken. Die Arbeit an den Aufgaben, die hier der religiösen Gestaltungskraft erwuchsen, das Sichaussprechen der Stimmungen und Strebungen, welche die mit jenen Aufgaben ringenden Seelen beherrschten: dies vor allem andern macht den Inhalt der Literatur aus, von der wir zu sprechen haben. Traktate, die als Upanishaden benannt werden, verherrlichen mit kühner und bizarrer Beredsamkeit die Erhaben-

heit des Allwesens und das Geheimnis seines Einsseins mit dem menschlichen Ich. Aus der Spekulation der Upanishaden wachsen dann neue religiöse Gebilde hervor, berufen zu Wirkungen, wie sie in der Geschichte kaum ihresgleichen haben. In breitester Ausdehnung entfaltet sich eine Literatur, welche dem Veda etwa wie das Neue Testament dem Alten gegenübersteht: die Literatur jener Lehre vom Weltleiden und der Erlösung, welche Gotama Buddha gepredigt hat. Durchweg tritt jetzt neben die Poesie, wie sie in der alten Zeit geübt worden war, die Prosa; das Bedürfnis der lehrhaften Mitteilung von Gedankengängen, die sich von der Aussenseite der Dinge weit entfernen, kann auf die Dauer allein in prosaischer Form den natürlichen und befriedigenden Ausdruck finden.

Der Zeitraum, dem diese Literatur angehört, reicht in seinen Anfängen noch tief in jene Vergangenheit hinein, deren chronologische Dimensionen wir bei dem Fehlen fast aller geschichtlichen Ueberlieferung nicht auch nur nach Jahrhunderten bemessen können. Darf doch eine Schätzung, natürlich allerunsicherster Art, gewagt werden, so möge man sich die älteren Upanishaden ganz ungefähr um 800 v. Chr. entstanden denken: etwa, wenn wir ein so zweifelhaftes Datum neben ein andres ebenso zweifelhaftes stellen dürfen, zu derselben Zeit, in welcher jenseits der Indien begrenzenden Berge Zarathustra seine Lieder vom Kampf des grossen guten Gottes wider das Böse gesungen haben mag. Jene Nebel, welche die ältere Geschichte und Zeitrechnung Indiens bedecken, werden dann mit dem Erscheinen des Buddhismus wenigstens stellenweise etwas durchsichtiger. Die Mitteilung wichtiger Schicksale der buddhistischen Gemeinde gab den geistlichen Berichterstattern Anlass, eine Reihe von Notizen über Könige und Jahreszahlen zu überliefern, aus denen die Zeit Buddhas selbst mit annähernder Genauigkeit berechnet werden kann: wir dürfen den Höhepunkt seines Wirkens auf etwa 500 v. Chr. ansetzen. Die Entstehung der von ihm und seinen Lehren

handelnden Literatur alsdann — genauer gesprochen der älteren Schichten dieser Literatur, die für uns vorzugsweise in Betracht kommen — gehört in die Zeit von Buddha selbst bis wohl etwa 350 oder 300 v. Chr. So kann der Zeitraum, mit dem wir uns hier beschäftigen, im ganzen auf ungefähr ein halbes Jahrtausend abgeschätzt werden. An seinem Ende stehen grosse Ereignisse: die Heere Alexanders betreten Indien; es bereitet sich vor, dass bedeutenden Einwirkungen der griechischen Kultur sich der Zugang zur indischen Abgeschiedenheit eröffnen wird.

Die Umgebungen, in deren Mitte die Upanishaden und vollends die heiligen Texte der Buddhisten entstanden sind, haben im Vergleich mit den Zuständen der alten vedischen Zeit tiefgreifende Aenderungen erfahren. Land und Volk ist ein andres, man kann sagen beides ist indischer geworden. Die Verschiebung des geographischen Schauplatzes bewegt sich in solcher Richtung, dass sie die durch andre Ursachen bewirkten Veränderungen des physischen und geistigen Typus des Volkes ihrerseits befördern und verschärfen muss.

Die Heimat der vedischen Dichtung hatte den nordwestlichen Eingangspforten der indischen Halbinsel nahe gelegen. Jetzt haben sich die Schauplätze der literarischen Bewegungen vom Indus und dem Fünfstromland an den Ganges und weit am Ganges hinab, tief in das Innere der Halbinsel hinein verschoben. Erst hier entfaltet die indische Regenzeit ihre volle Macht, treiben die grossen Tiere Indiens wie Tiger und Elefant ihr Wesen anders als bei den Ariern des Fünfstromlandes. Durch unabsehbar gleichförmige Ebenen winden sich langsam die ungeheuren Wassermassen des Ganges und seines Schwesterflusses, der Dschumna. Diese gewaltigen Ströme mit ihren Ueberschwemmungen und mit den von ihnen gespeisten Kanälen, dazu die Güsse der sommerlichen Regen verleihen dem Boden eine Fruchtbarkeit, welche sich unterhalb der Vereinigung von Ganges und Dschumna noch steigert und dem Uebermass Bengalens

nahe kommt. Ein solches Land, unzweifelhaft schon im Altertum sich dicht bevölkernd, muss die Viehzucht, den vorherrschenden Wirtschaftsbetrieb der vedischen Zeit, hinter den Ackerbau zurücktreten lassen. Ohne Ende dehnen sich Felder über Felder voll wogenden Getreides. Der Boden trägt doppelte Ernten; er eignet sich in der Nähe der Flüsse, wo allerreichlichste Bewässerung möglich ist, zum Anbau der im Rigveda überhaupt noch nicht erwähnten Kornfrucht, die bald vor allen andern für Indien charakteristisch geworden ist, des Reises. Dies Land ist dazu geschaffen, der breite Schauplatz langlebiger, reich entfalteter Kultur, der Mittelpunkt alles ökonomischen wie geistigen Lebens auf der indischen Halbinsel zu sein.

Auf diesem Boden treffen wir in dem Zeitraum, der uns hier beschäftigt — oder zum mindesten in der späteren Hälfte dieses Zeitraums, deren Verhältnisse uns genauer erkennbar sind —, ein Volk, das von den arischen Hirtenstämmen des Rigveda offenbar wesentlich verschieden ist. Die Veränderung ist nicht allein die, welche der Zeitlauf, das Aelterwerden der Kultur mit sich bringt. Der Vorgang ist komplizierter. Eine Wandlung andrer, fundamentalerer Art greift ein: das Blut ändert sich durch die zunehmende Rassenmischung. Wir haben diese Verhältnisse schon früher berührt[1]). Wir sahen, dass in der Zeit des Rigveda der Gegensatz der hellfarbigen Einwanderer und der dunkeln Urbewohner noch in grosser Schärfe bestanden hat. Damals wurden die schwarzen Leute überhaupt nicht als Menschen anerkannt; Mensch hiess so viel wie Arier. Aber jene Nichtmenschen, Männer wie Weiber, hatten sich doch bald als Diener und Arbeiter, als Dorf- und Hausgenossen mehr und mehr unter den Ariern festgesetzt; sie umgaben mit ihrer grossen Masse die spärlicheren Mengen des Herrenvolkes. Wir haben jene schwarzen Stämme geschildert[2]),

---

[1]) Oben S. 11.

[2]) S. 9 fg.

die zuerst mit den Einwanderern in Berührung gekommen sind. Neben ihnen betraten gelbfarbige Stämme mongolischer Rasse, die von den Bergen des Himalaya herabstiegen, den Schauplatz. Die Zeit war gekommen, in der Mischungen aller Art überhandnehmen mussten, in der, was ein absoluter nationaler oder vielmehr geradezu ein animalischer Gegensatz gewesen war, zu einem Unterschied der Kaste, des Standes abblassen musste. Der Shudra stand niedrig, der Brahmane hoch: aber bald musste es dahin kommen, dass man den Shudra kaum in anderm Sinne für verschieden von den oberen Kasten hielt, als diese es unter sich waren. Ein mittlerer Typus zwischen der hellen und dunkeln Rasse musste entstehen, der in den unmerklichsten Uebergängen zahllose Verschiedenheiten in sich vereinte und doch einer gewissen Gleichartigkeit nicht entbehrte, der Typus des Hindu.

In der Zeit der Upanishaden war dieser Typus sicher mindestens in der Bildung begriffen; für die buddhistische Periode ist es wahrscheinlich, dass er sich im wesentlichen schon fertig ausgebildet hatte. Grosse Mengen von Skulpturen, die nicht sehr viel jünger sind als der Endpunkt des hier von uns betrachteten Zeitraumes — sie gehören etwa in das Jahr 200 v. Chr. — stellen uns die körperliche Erscheinung der damaligen Inder vor Augen. Da fahren Könige, gezogen von prächtig geschmückten Rossen, aus dem Stadttor heraus; über ihrem Haupt halten Diener den Sonnenschirm. Oder sie reiten auf Elefanten, hinter ihnen in langer Kavalkade andre Elefanten mit den Damen des Hofes. Asketen, kenntlich an der Dschatâ, dem mächtigen Wulst von Haarsträhnen, sitzen im Wald vor ihren Hütten; sie lehren ihre Schüler, die in ehrfurchtsvoller Haltung vor ihnen sitzen. Bajaderen vollführen zum Schall von Cymbeln und Lauten ihren einförmigen Tanz. Anbetende Volksmengen drängen sich um heilige Stätten. Männer wie Frauen sind mit Edelsteinen, Gold, Stickereien überladen. Sie tragen reichen Halsschmuck, der zwischen den Brüsten der

Frauen herabhängt, kostbare, oft mit ganzen Reihen von Glöckchen behängte Gürtel, Armbänder am Ober- und am Unterarm, Ohrringe, Fingerringe, Stirnschmuck. Die Erscheinung aller aber ist durchaus die von Hindus. Soweit nicht deutlichermassen die Unbeholfenheit der noch ungeübten Kunst den Eindruck verschiebt, sind es dieselben feinen, geschmeidigen Gestalten, wie wir sie heute sehen. Ihre Zartheit hat etwas Weibliches, ja Weibisches. Sie haben ovale Gesichter, volle, sinnliche Lippen, grosse, schön gebildete, oft mandelförmige Augen, bei denen wir an die schwarzen, heissen Augen der heutigen Inder denken dürfen, mit ihren langen Wimpern und jenem ruhigen Leuchten, das insonderheit dem Auge der Inderinnen so eigenen Zauber gibt. Die Frauen der Skulpturen, von edlen Formen, graziös in ihren Bewegungen, haben üppige Oberkörper, schlanke Taillen, volle, schwellende Hüften. Diese Körper hocken, knieen, drehen und winden sich; man meint in ihnen zugleich dieselbe Gewohnheit langen unbeweglichen Verharrens zu erkennen, die dem heutigen Hindu eigen ist, und anderseits dieselbe unbegrenzt scheinende Biegsamkeit, dieselbe Fähigkeit, jede noch so schwierige Stellung leicht und elegant anzunehmen. Körperliche Durchbildung im antiken Sinn, die des Athleten, zeigt sich hier nicht; eher die Gewandtheit des Jongleurs, dessen Kunst ja von jeher in Indien in hoher Blüte gestanden hat. Betrachtet man jene alten Skulpturen, so ahnt man, dass in diesen leicht beweglichen, glatten Körpern leicht bewegliche Seelen wohnen müssen, voll geistreicher Feinheit, zur Sinnlichkeit neigend, zur Laszivität, zum Raffinement, zur Ironie, zur Falschheit. Sie sind in höchstem Mass geistigen Interessen zugänglich, geistige Genüsse zu würdigen fähig. Die Art ihres Denkens ist es nicht, langsam und mächtig in das Innere der Dinge zu dringen, unüberwindlich fest sich an die Wirklichkeit zu klammern. Vielmehr sind sie reich an aller Kunst des Scheines, an einer Phantasie, die mit gleicher Leichtigkeit bald kühne und tiefsinnige Ahnungen,

bald groteske Narrheiten aus sich heraus gebiert, die mit den eigenen Schöpfungen ein unaufhörliches Gaukelspiel treibt, sich an ihnen berauscht, sich mit ihnen betrügt, sich vor ihnen entsetzt. Sie besitzen die Gabe gewandter Rede, reich an Bildern, an grenzenlosen Uebertreibungen, an unterwürfig-einschmeichelnder Gefälligkeit. Wie die Tropenhitze Tier- und Pflanzenleben in endlosem Ueberfluss über das Land ergiesst, so bevölkert und übervölkert ein dichtes Gedränge dieser Menschen die Ebenen am Ganges. In ungeheuren Massen werden die Hindus geboren; in ungeheuren Massen gehen sie, wenn einmal die Regen ausbleiben, durch Hungersnot oder durch Epidemien, durch Tiger und Schlangen zu Grunde. Es sind jene leicht gebauten, lose gewurzelten Existenzen, denen gegenüber heute der Europäer oft das Gefühl hat, dass ihnen volle menschliche Dignität nicht zukommt. Sie gewöhnen sich an frühe Heiraten; man kennt den schwächenden Einfluss, den das auf eine Rasse übt. Schon in buddhistischer Zeit tritt die Fleischkost sehr zurück. Ohne Zweifel ist man überhaupt, damals so wie heute, mässig im Essen; eine Handvoll Reis, ein Fisch genügt; umsomehr liebt man den zugleich immateriellen und üppigen Genuss starker und ausgesuchter Parfüms. Begreiflich, dass dem Wesen dieser Menschen immer mehr alles abhanden kommt, was an die Derbheit und Breitspurigkeit, an die trotzige Kraft blonder, nördlicher, fleischessender Menschen erinnern könnte.

Längst wohnt man nicht mehr allein in Dörfern wie die Hirtenstämme des Rigveda. Jetzt gibt es Städte, in denen die rasch fortschreitende Kultur, die immer intensiver sich entwickelnde Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit der Lebensformen das Ihre tut, die glänzenden wie die bedenklichen Eigenschaften und Eigenheiten dieser Rasse zu steigern. Zwar ist unter den Städten keine, die sich über alle andern, so wie Babylon oder Rom, zum Range einer alleinherrschenden Repräsentantin dieser ganzen Kultur erhoben hätte: für eine Grossstadt in diesem Sinne fehlt es

an der Vorbedingung, dem Grossstaat. Aber bedeutende und glänzende, miteinander rivalisierende Städte sind in Menge vorhanden, die Sitze von Königen und Fürstengeschlechtern, von blühendem Handel, von reich entwickelter Kultur. Sie liegen meist an den grossen Flüssen wie dem Ganges oder der Dschumna. Schon steht am Ganges die Stadt, die noch heute der hochheilige Mittelpunkt alles religiösen Treibens der Hindus ist, Benares; hier ist es, wo Buddha zuerst seine Lehre gepredigt hat. Es sind Städte, wie sie im Süden, im Orient aussehen, mit der pittoresken Enge labyrinthischer, ineinander gedrängter, schmutziger, übelriechender Gassen, wimmelnde Ameisenhaufen, ein Chaos von Buntheit, von Menschen- und Tierlärm, von Staub, von Rauch. Die buddhistischen Texte sprechen von ihnen als „reich, üppig, volkreich, gedrängt voll Volk", von den Massen der Elefanten, Rosse und Wagen, denen man in ihren Gassen begegnet, von dem Kranz von Gärten und Parks, der sie umgibt und in denen ruhebedürftige und nachdenkliche Naturen „bei Tage Freiheit von Gedränge, bei Nacht Stille und Geräuschlosigkeit, Entfernung vom Geruch der Menschenmengen" finden. Der in den Städten zusammenströmende Reichtum schafft eine Atmosphäre von Luxus und Urbanität, von Nervosität, von freiem Lebensgenuss, von eleganter Ausschweifung. Kurtisanen grossen Stils, Künstlerinnen in Gesang und Tanz, gehören zu den vornehmsten Berühmtheiten. Man sieht in ihnen einen Schmuck der Stadt, auf den jeder stolz ist. In prächtigem Aufzug fahren sie durch die Strassen, wohl zu Buddhas Zeit so wie man sie heute durch die indischen Grossstädte fahren sieht, bedeckt mit Juwelen und duftenden Blumen. Auf allen Gebieten des High life fühlt der Grossstädter seine Ueberlegenheit gegenüber den Leuten aus der Provinz und versäumt nicht, sie diesen fühlbar zu machen. Aus Benares begibt sich, so berichtet eine buddhistische Erzählung[1]), der

[1]) Wir benutzen hier den Prosabestandteil einer „Dschataka"-erzählung. Dass man von dieser Quelle nur unter Vorbehalt Gebrauch

„redegewandte, junge und hübsche“ Sklave eines Grosskaufmanns auf Reisen in die Provinz, um als Hochstapler sein Heil zu versuchen. Mit der nötigen Bagage von Toiletten und Parfüms sowie mit einem gefälschten Brief führt er sich bei einem reichen Kaufmann ein und weiss die Hand von dessen Tochter zu erschwindeln. Aber den neuen Verwandten gelingt es schlecht, die Ansprüche des eleganten Mannes zu befriedigen. „So bereiten sie das Mahl, — ach diese Provinzler! Sich anzuziehen verstehen sie nicht. Mit Parfüms und Blumen umzugehen verstehen sie auch nicht. Das ist das Leben in der Provinz!“

Von den geistlichen Männern, den Mönchen und Heiligen verschiedenster Art, die in der Umgebung der Grossstädte ihre Hauptquartiere zu haben pflegen und Tag für Tag mit dem Almosentopf die Strassen durchwandern, werden wir in anderm Zusammenhange sprechen. Hier muss nur noch von der Stelle die Rede sein, an der das grossstädtische Leben seine vollsten Blüten entfaltet, dem königlichen Hof. Die Luft, die dort weht, ist gefährlich genug. Nichts tritt unter dem wenigen, was wir von der Geschichte der Fürsten und Staaten in der Zeit Buddhas und unmittelbar nach Buddha erfahren, so sehr hervor wie der immer sich wiederholende Vorgang, dass der Thronfolger sich das Warten auf den Tod seines Vaters durch dessen Ermordung abkürzt. Wenn in der Atmosphäre des indischen Despotismus wirkliche Staatsmänner nur selten erwachsen können, so gedeiht dafür das Geschlecht der Hofmänner um so schöner. Die Schärfe der Witterung für alle Launen des allmächtigen Einen, den man „Gott“ anredet, die Schlagfertigkeit und Geschmeidigkeit der Taktik gegenüber den Intrigen der königlichen Verwandten, des Harems, der Günstlinge und derer, die es werden wollen, wird von den feinen und biegsamen Geistern weltlicher wie

---

machen kann, ist weiter unten (Note zu Abschnitt VIII dieses Kapitels) hervorgehoben.

priesterlicher Räte zu hoher Vollkommenheit ausgebildet. Die Erzählungen der Buddhisten, in deren Erdichtungen sich doch ein grosses Stück Wirklichkeit der Menschen und Dinge getreu widerspiegelt, sind voll von den bald mit List oder Gewalt ausgefochtenen, bald auch unter der Oberfläche sich verbergenden Konflikten, durch die der Hofmann „in rechter Erkenntnis von Zeit und Unzeit, wo es Zeit ist, mit Bedacht sich versteckend, des Gelingens Tore öffnend“ seinen Weg zu finden weiss. Eine einzige Situation genüge als Beispiel: mit typischer Regelmässigkeit kehrt in jenen Erzählungen der höfische Würdenträger wieder, der sich im Harem des Königs skandalöse Freiheiten erlaubt: zugleich aber weiss er sich dem Herrscher so unentbehrlich zu machen, dass dieser, wie ihm die Sache zu Ohren kommt, es vorzieht, sie leicht zu nehmen, so dass alles glimpflich endet. Zu den Schilderungen der Praxis des Hoflebens fügt eine jener Erzählungen auch die Theorie[1]: sie gibt eingehende Regeln der höfischen Lebenskunst. Von den Versen, die wir da lesen, mögen hier ein paar mitgeteilt werden, welche die ganze Verstecktheit und Unterwürfigkeit des unhörbar schleichenden indischen Hofmannes malen:

Wer da klug ist, der geht nimmer auf des Königs geschmücktem Pfad,
Mag auch der Fürst ihn geh'n heissen: so lebt er recht am Königshof.

Nie darf er gleicher Lust pflegen wie der Herrscher; er wird sich klug
Hinter ihm stets zurückhalten: so lebt er recht am Königshof.

Nicht zu fern noch zu nah weilen soll dem Herrn der Verständige,
Doch seine Stätte so wählen, dass ihn des Königs Auge sieht.

Die Summe in der Beurteilung des Zeitcharakters zieht ein andres buddhistisches Gedicht. Früher, heisst es dort, waren die Brahmanen arm an Gold und an Herden; das Wissen war ihr Reichtum; den Schatz heiliger Weisheit hüteten sie. Damals herrschte gerades Wesen, Keuschheit

[1]) Dieser buddhistische Text benutzt allem Anschein nach eine vorbuddhistische Vorlage, ein altes Lehrgedicht über das Hofleben, wie H. Lüders nachgewiesen hat.

und Sanftmut; Geduld wurde hoch gepriesen. Aber ein Wandel ist gekommen. Jetzt haben die Brahmanen auf königliche Pracht hinschauen gelernt, auf geschmückte Weiber, auf Wagen mit edlen Rossen. Jetzt wanken die Ordnungen der Kasten; die Frauen verachten ihre Männer; Adlige und Brahmanen und wer sonst noch den alten Geschlechtern entstammt, sie alle haben sich der Herrschaft der Lüste ergeben. Wenn der Moralprediger, der hier redet, so melancholisch aus der verderbten Gegenwart auf Tugend und strenge Sitte der guten alten Zeit zurückblickt, so ist wohl wahrscheinlich, dass er wenigstens in Bezug auf die Gegenwart nicht ganz unrecht gehabt hat.

II.

Aber unsre Schilderung dieser reichen und raffinierten Kultur, aus buddhistischen Quellen geschöpft, hat schon über die Zeiten hinausgegriffen, von deren literarischen Schöpfungen wir hier zuvörderst sprechen müssen. Jene merkwürdigen Ergüsse pantheistischer Mystik, die Upanishaden[1]), glauben wir in die Anfänge des halben Jahrtausends setzen zu dürfen, dessen Grenzen oben (S. 63 fg.) bestimmt worden sind, während dem Buddhismus erst die zweite Hälfte dieses Zeitraums gehört. So werden wir uns für die Entstehungszeit der Upanishaden — wenigstens der älteren, grundlegenden — jene Kultur als noch im Werden begriffen vorzustellen haben. Noch ist alles Denken mit tausend Fäden an die alten Traditionen des Veda gebunden, an den geheiligten Besitz der Hymnen, vor allem an die Gedankenkreise, die Kunst und technische Routine des Opfers. An die Spekulation über das Opfer knüpft der neue Glaube überall an; die Literatur der Opferkunst läuft aus in die Literatur dieses Glaubens, die Upanishaden.

---

[1]) Wörtlich die „Verehrungen“, nämlich des höchsten Wesens. Allgemein zugänglich sind die Upanishaden jetzt am besten in der Uebersetzung P. Deussens (Sechzig Upanishads des Veda. Leipzig 1897).

In einer Reihe umfangreicher Prosawerke hatten vedische Theologen das Opfer beschrieben. Die versteckte, zauberhafte Bedeutung jedes Handgriffes und jedes Wortes, das zu dem heiligen Werk gehörte, wurde hier erklärt. Alles war überladen von Geheimnissen, deren Deutung eine kraus verwickelte Wissenschaft spitzfindig und prätentiös zu geben wusste. Das Opfer hatte seinen ursprünglichen Charakter immer mehr verloren: es war nicht mehr ein Akt der Verehrung für Götter, deren Gunst es zu gewinnen galt. Solche persönlichen Wesenheiten mit ihren freien Regungen von Güte und Zorn hatten mehr und mehr die Herrschaft an den Mechanismus unpersönlicher Kräfte und Substanzen abgegeben. So hatte sich das Opfer immer entschiedener in eine grosse, jene Kräfte zu Gunsten des Opferers lenkende Zauberhandlung verwandelt. Mit einem Netz verworrener Fäden hatte die Phantasie dieser priesterlichen Zauberer das Weltbild übersponnen. Alle festen Grenzen zwischen den Dingen waren zerflossen und verschwunden; jede Wesenheit bedeutete etwas andres, war etwas andres als sie selbst. Wer nach der einen greift, hält die andre. In dieser Nebelwelt des Aberglaubens haben die durcheinander wogenden Schatten eine andre Kraft unnatürlichen Wachstums als im Tageslicht der Wirklichkeit. Von den einzelnen das Weltall durchflutenden Kräften erhebt sich der Gedanke zu einer höchsten Kraft, einer alldurchdringenden, in allem Sein webenden. Von den einzelnen Wünschen, welche die Opferkunst zu befriedigen wusste, schwingt man sich zu dem Begehren auf, dass das eigene Ich an der Fülle jener Allkraft teilnehme, dass das eigene Ich jene Allkraft sei. Seelenzustände walten, wie sie in einer Upanishad beschrieben werden:

„In der Fülle besteht die Lust. Nicht gibt es Lust an Wenigem. . . . Wenn man nichts andres sieht, nichts andres hört, nichts andres erkennt, das ist die Fülle. Wenn man aber etwas andres sieht, hört, erkennt, das ist das Wenige. Die Fülle ist das Unsterbliche, das Wenige ist das Sterbliche. . . . Wer also sieht, also denkt,

also erkennt, an dem Ich sich freuend, mit dem Ich spielend, mit dem Ich sich paarend, an dem Ich sich ergötzend, der ist Selbstherr; frei durchwandelt er alle Welten."

Die Geschmeidigkeit des Hindugeistes erklettert mit spielender Leichtigkeit alle höchsten Höhen der Phantasiereiche. Opferglaube und Priesterwesen gebären aus sich eine Mystik, verwandt der des Abendlandes, der Mystik Plotins und Meister Eckharts, und doch durch und durch indisch. Alle Vorbedingungen dafür, dass solch mystisches Denken und Trachten sich hier erheben konnte, sind vorhanden: jener Uebergang des Wünschens und Verlangens von äusseren Gütern auf innere, seelische Ideale, wie er einzutreten pflegt, wenn das Leben eines Volkes die erste Jugendzeit überschritten hat — jene Grösse und ungeduldige Dringlichkeit der religiösen Ansprüche, die nur in der allernächsten Annäherung an die Gottheit Genüge findet — jene Macht und Glut der Phantasie, die das All als eine Gottnatur schaut, in deren Tiefen das grenzenlose Verlangen des Herzens sich hineinstürzt.

Dem kundigen Priester hatte man die Macht zugeschrieben, beim Opfer durch Konzentration seiner Gedanken auf irgend eine gewünschte Wirkung diese herbeizuführen. So legt man jetzt dem Wissen vom Allwesen und der Versenkung des Gedankens in seine Herrlichkeit die Macht bei, den Wissenden und Versenkten an der schrankenlosen Weite dieses Wesens teilnehmen zu lassen, das „Ufer jenseits der Finsternis“ zu beschreiten:

Wer also dies Opferlied als in das Weltall verwoben kennt, der wird zum Weltall . . .

Wer dieses weiss, wahrlich, der weiss das Weltall;
Des Himmels Pole bringen ihm Tribut dar.

„Ich bin das All“, dies ist seine Verehrungsformel.

Das Allwesen ist der Gott — wenn hier das Wort „Gott“ gebraucht werden darf —, den die Upanishaden verherrlichen. Er heisst Âtman: „das Selbst“; er heisst Brahma: „Heiligkeit“ — das alte Wort für jene Potenz heiliger Zauber-

macht, die im Brahmanen, im Veda, im Opfer wohnt. Solche Namen üben als Schlagworte, welche die empfängliche Stelle der Geister treffen, eine schrankenlose Wirkung.

Das Brahma ist etwas sehr andres als eine alles Dasein überragende göttliche Persönlichkeit. Einem Wesen gegenüber wie dem Jehovah des Alten Testaments hätte man sich selbst nur als den Kleinen, den Abhängigen, den Bittenden fühlen können: und das ist es eben, was man nicht will. Man will nicht in kindlicher Schwäche vor den Uebergrossen hintreten. Die eigene geistige Macht soll herrschen. Durch sie schwingt man sich in phantastischem Fluge in die jenseitigen Reiche hinüber. Wonnevoll verschwimmt die Seele im Brahma wie in einem Traum. In der Tat ist es bezeichnend, welche Rolle der Welt von Schlaf und Traum in diesen Gedankenkreisen zugeteilt wird. Wie der neue Gott ein Unpersönliches ist und wie in den Seelen dieser Denker das Gefühl des in seiner Kraft und in seiner Begrenztheit energisch ausgeprägten persönlichen Lebens zurücktritt, fangen jene sozusagen unpersönlichen Momente des Lebens an, als Annäherungen an das höchste Ziel geehrt zu werden. Der Schlaf, das Entfliehen aus der wachen Wirklichkeit, die dem Ich überall ihre festen Schranken entgegenstellt, ist die „mittlere Stätte“, von welcher der Geist ins Jenseits hinüberschaut. Gelöst von der Welt der Objekte schafft er aus eigener Kraft die Gestalten, unter denen er sich träumend bewegt. Noch höher freilich als diese Selbstherrlichkeit der Traumwelt wird die bewusstlose Seligkeit jenes tiefsten Schlafes gepriesen, wenn

> „wie im Luftreich ein Falk oder ein Adler, vom Herumfliegen ermüdet, die Fittiche zusammenlegt und sich zur Rast begibt, so der Geist jenem Ziel zueilt, wo er schlafend keinen Wunsch mehr fühlt, keinen Traum mehr schaut. . . . Dann ist der Vater nicht mehr Vater, die Mutter nicht mehr Mutter, die Welten sind nicht mehr Welten . . . denn er ist über des Herzens Leiden alle hinausgedrungen.“

Solcher Schlaf ist das Vorspiel der höchsten, ewigen Vollendung, des Aufhörens der Wanderungen zu neuem

Dasein, die über die unfreie, an der Welt haftende Seele verhängt sind:

„Der Wunschlose, vom Wünschen Gelöste, erfüllten Wunsches, nur das Selbst wünschend: dessen Lebensgeister ziehen nicht aus. Das Brahma ist er, und zum Brahma geht er ein."

Dies ist der Glaube der Upanishaden. Wohl hatte schon in der Zeit des Rigveda die Dichterphantasie auf das grosse Eine hingeschaut, das im Anfang der Dinge allein aus eigener Kraft atmete, in dem es „nicht Tod und nicht Unsterblichkeit" gab[1]). Aber die Gedanken, in denen sich der Pantheismus dieses neuen Zeitalters bewegt, sind dauerhafter ausgeprägt und zugleich dichter von den Dünsten der Traum- und Zaubersphäre umflossen; vollständiger bemächtigen sie sich des ganzen Menschen, des einsamen Denkers oder enger Kreise von Auserwählten, denen das äussere Leben, das Gemeinschaftsleben von Familie und Staat mit der indischen Schwächlichkeit seiner Gestaltungen nichts bieten kann. Es sind die aus dem Welttreiben Ausscheidenden, die ganz auf sich Gestellten, die nichts haben, nichts wirken wollen; ihr Inneres, in Wonne schwimmend, spielt ihnen die eine, über alles beglückende Melodie vor. „Sie lassen davon ab, nach Söhnen zu begehren und nach Habe und weltlichem Heil zu begehren, und als Bettler ziehen sie einher." Ein solcher Glaube verträgt es nicht, auf den Gassen verkündet zu werden; er hüllt sich in den Schleier des Geheimnisses. Den Göttern, sagt eine Upanishad, ist es nicht lieb, wenn einem Menschen dies Geheimnis offenbart wird. Als später die Ordnungen des geistlichen Unterrichts feste Gestalt angenommen haben, werden die Upanishaden neben einzelnen mit den gefährlichsten Zauberkräften gesättigten Texten dem Schüler nicht, wie der übrige Lernstoff, im Dorf, in der Wohnung des Lehrers mitgeteilt. Sondern die Bevorzugten, die, vorbereitet durch lange Observanzen, zu dieser Geheimlehre zugelassen werden, gehen

[1]) Siehe oben S. 58.



in der heiligen Richtung von Nordosten in den Wald hinaus, wo in geweihtem Kreise der Lehrer seinen Schülern „die Essenz der Essenzen, das Ambrosia des Ambrosias“ vorträgt. —

Für die Gestaltung der Literatur nun, die dieser neue Glaube ins Dasein ruft, ist vor allem entscheidend, dass hier im Vordergrunde nicht mehr Götter stehen, für deren Ueberredung oder Besänftigung den wirksamen Ausdruck zu liefern die Aufgabe der literarischen Kunst wäre. Die Upanishaden sind vor allem lehrhaft. Man hat das Geheimnis der universalen Weltformel entdeckt, „durch welche das Ungehörte zu Gehörtem, das Unerkannte zu Erkanntem wird“. Für solche Erkenntnis gilt es den Ausdruck zu finden. Dieser Ausdruck nimmt, wie begreiflich, gern dialogische Form an. Für ein überall gangbares, allen gemeinsames Wissen wird die unpersönliche Form der Darstellung als die natürliche erscheinen. Aber neue, grosse Erkenntnis, zu der nur einzelne sich erheben können, haftet — besonders in einem schriftlosen Zeitalter — am persönlichen Bilde solcher Wissenden fest. Der Triumph ihrer Ueberlegenheit, der Akt der Mitteilung an andere und deren beglücktes Empfangen solcher Gabe wird gern mit in die Darstellung aufgenommen werden und ihr einen gewissen Anflug von dramatischem Leben verleihen. Diese Situationen, die den Hintergrund der Gespräche bilden, werden von den Upanishaden mit wenigen Strichen gezeichnet. Die Zeichnung ist unbeholfen und kann in diesem Zeitalter nur unbeholfen sein, aber doch fehlt manchem dieser Bilder nicht eine gewisse Lebendigkeit. Oft spielen die Szenen noch ganz im Kreise des Weltlebens. Disputationen an Königshöfen werden geschildert; herzugewanderte Brahmanen treffen mit den einheimischen zusammen; Mengen von Kühen, die Hörner mit Gold behängt, bilden den Siegespreis. Der Weise tritt an den König heran; der fragt ihn: „Was ist es, warum du herkommst? Verlangt dich nach Kühen oder nach subtilen Gesprächen?“ — „Nach beidem,

o Grosskönig.“ Auch Frauen sind unter diesen philosophischen Wettkämpfern. Die weise Gargi fordert den überlegenen Gegner heraus: „Wie ein Heldensohn vom Lande der Kashi oder Videha den abgespannten Bogen anspannt und mit zwei feindedurchbohrenden Pfeilen in der Hand hintritt, so trete ich mit zwei Fragen vor dich hin: die beantworte mir!“ Aber der rechte Ort für die Brahmakundigen ist doch nicht der Königshof. Der weise „Raikva mit dem Karren“ ist schwer zu finden, bis man ihn „sucht, wo man einen Brahmanen suchen soll“, — es scheint gemeint im Walde oder in der Einsamkeit. Da sitzt einer unter seinem Karren und schabt sich den Aussatz; das ist der Weise. Yadschnavalkya wird uns gezeigt, wie er sich anschickt, die Welt zu verlassen und in seinen Abschiedsreden seiner einen Gattin, der nach Erkenntnis durstigen Maitreyi — die zweite „wusste nur, was die Weiber wissen“ — die letzten Geheimnisse erklärt. Auch andere als menschliche Lehrer reden hier. Der Märchenglaube von der unergründlichen Weisheit des Getiers gilt auch in den Upanishaden. Dem Brahmanenschüler, der in der Fremde die Herden seines Meisters hütet, verkünden in der Einsamkeit Stier und Gans und Feuer das heilige Geheimnis; leuchtenden Gesichts kehrt er heim, und der Lehrer sieht ihm an, was ihm widerfahren ist. „Wie einer, der das Brahma weiss, siehst du aus, mein Lieber. Wer ist es, der dich belehrt hat?“ — „Andre als Menschen,“ antwortet er.

Man wird in Indien, zumal in dieser alten Zeit, nicht viel von jener wahren, griechischen Kunst des philosophischen Dialogs zu finden erwarten, die in der Berührung zweier Geister die Gedanken entstehen und feste Form gewinnen lässt. Die Aufgabe, die lebendige, dem Ziel sich schrittweise annähernde Gedankenbewegung in ihrer inneren Notwendigkeit zu veranschaulichen, ist in der Tat in den Upanishaden nicht oder doch nur ganz roh erfasst worden. In diesen Dialogen hält, wer die Geheimnisse des Brahma kennt, sie dem, der sie nicht kennt, als unvermittelte Offen-

barung entgegen, und der überwundene Gegner oder dankbare Schüler nimmt die Belehrung beschämt oder beglückt an. Nirgends liegt kühle und klare Diskussion der Schlüsse vor, zu denen die Tatsachen der Wirklichkeit auffordern, nirgends scharf und bestimmt herausgearbeitete Begriffe; jener Zug zu naturwissenschaftlicher Betrachtung, welcher der griechischen Philosophie schon in ihren Anfängen eigen ist, fehlt hier. Die mangelnden Begründungen muss häufig ein Wortspiel, zuweilen kann man sagen ein Wortwitz, ersetzen. Oder Gleichnisse, oft voll sinniger Poesie, veranschaulichen die Geheimnisse des Brahma. Wie aus der Laute die Töne, aus dem Feuer die Rauchwolken hervorgehen, so gehen die Welten aus dem Brahma hervor. Wie das Salz sich im Wasser auflöst und verschwindet, aber das Wasser, wo man auch von ihm schöpft, salzig ist, so ruht das Brahma verborgen in allem Dasein. Hie und da frappiert inmitten verschwommenen und bizarren Geredes ein einzelnes Wort, das in tiefe Seelentiefen hineinleuchtet oder das in seiner Kürze von wahrhaft lapidarer Wucht ist. Eine Upanishad hat zuerst jenes so zahllose Male in Indien wie im Abendland wiederholte Wort ausgesprochen, das in wenigen Lauten die ganze feierliche Grösse und den ganzen Frieden der Verkündigung von dem Einssein der Menschenseele und der Allseele in sich schliesst: „tat tvam asi, das bist du.“ Ein Vater redet zu seinem Sohn:

„Wenn man, o Teurer, diesen grossen Baum an der Wurzel anschneidet, so trieft der Saft, denn der Baum lebt. Wenn man ihn in der Mitte, wenn man ihn am Gipfel anschneidet, so trieft der Saft, denn der Baum lebt. Von lebendigem Selbst durchdrungen steht er strotzend und freudig da. Verlässt aber das Lebendige einen Ast, so verdorrt der; verlässt es den zweiten, den dritten, so verdorrt er; verlässt es den ganzen Baum, so verdorrt dieser. Also auch, Teurer, wisse: was von dem Lebendigen verlassen wird, das stirbt, aber das Lebendige stirbt nicht. Dies Feine ist es, in dem das All sein Dasein hat. Das ist das Wahre; das ist das Selbst; das bist du, o Shvetaketu.“

„Belehre mich noch weiter, Ehrwürdiger.“

„Es sei, Teurer,“ so sprach er. „Hole mir dort eine Frucht vom Nyagrodhabaum.“

„Da ist sie, Ehrwürdiger."
„Spalte sie."
„Sie ist gespalten, Ehrwürdiger."
„Was siehst du darin?"
„Ich sehe feine Kerne, Ehrwürdiger."
„Spalte einen von ihnen."
„Er ist gespalten, Ehrwürdiger."
„Was siehst du darin?"
„Gar nichts, Ehrwürdiger."

Da sprach er zu ihm: „Aus diesem Feinen hier, das du nicht wahrnimmst, aus dem, o Teurer, ist dieser grosse Nyagrodhabaum erwachsen. Glaube es, Teurer: Dies ist es, in dem das All sein Da sein hat. Das ist das Wahre; das ist das Selbst; das bist du, o Shvetaketu."

Die Upanishaden werden nicht müde, immer neue Ausdrücke für das Unausdrückbare, für diese höchste und tiefste Wesenheit aufzusuchen. Bald nennen sie es mit einem einzigen überkühnen Schlagwort „Nein, Nein", weil es — ein Lieblingsgedanke nicht nur der indischen Mystik — von allem Bestimmten, allem Einzelnen verschieden ist. Bald lassen sie einen breiten Strom beschreibender und verherrlichender Beiwörter in ruhiger Macht einherfliessen:

„Das Selbst verehre man, das geistige. Der Odem ist sein Leib, Licht ist seine Gestalt, der Aether ist sein Selbst. Es bereitet sich Gestalten, welche es will, das gedankenschnelle, Wahres wollend, Wahres haltend, allduftig, allsaftreich, nach allen Weltgegenden dringend, durch dies All reichend, wortlos, achtlos. Klein wie ein Reiskorn oder Gerstenkorn oder Hirsekorn oder eines Hirsekornes Kern: also weilt dieser Geist im Ich. Golden wie ein Licht ohne Rauch, so ist er, weiter denn der Himmel, weiter denn der Aether, weiter denn diese Erde, weiter denn alle Wesen. Das ist des Odems Selbst. Das ist mein Selbst. Mit diesem Selbst werde ich, wenn ich von hinnen gehe, mich vereinigen. Wer es also meint, wahrlich, da ist kein Zweifel. So sprach Shandilya."

Oft ist in die Prosa der Upanishaden ein Vers oder eine Gruppe von Versen eingefügt. Aus manchen dieser Verse spricht die ganze stille Hingenommenheit der Seelen, die von den mystischen Tiefen des All-Einen träumen:

Nur wer es nicht denkt, hat's gedacht; wer es denkt, der erkennt es nicht,
Unverstehbar Verstehendem, verständlich dem, der nicht versteht.

Und an einer andern Stelle:

Vor welchem Worte und Verstand umkehren, an Gelingen arm:
Wer dieses Brahma Wonne kennt, hat überwunden alle Angst.

Planvolle Vereinigung der einzelnen, meist kurzen Abschnitte, der prosaischen und poetischen Partien zu einem Ganzen liegt ausserhalb des Wollens und Könnens der Verfasser. Alles ist durcheinander gehäuft, voll von Wiederholungen, von Widersprüchen, von äussersten Ungleichmässigkeiten. Eine grandiose und wirre Phantasie lässt bald übergrosse Gebilde wie eine Flut mächtiger, im Unendlichen verschwimmender Wolken aufsteigen — Gebilde von einer Grösse, die einem in den Schranken der Wirklichkeit sich haltenden Denken kaum erreichbar ist —, bald schlagen die höchsten Abstraktionen ins Allerkleinlichste und Platteste, in leeres Wortgeklingel um. Die Sonne ist der Honig der Götter; ihre südlichen Strahlen sind die südlichen, die nördlichen sind die nördlichen Honigzellen. Die hungrigen Hunde fassen sich an wie Priester beim Opfer und singen ihr Zauberlied: „Om! Wir möchten essen! Om! Wir möchten trinken!“ Die Upanishaden wären nicht indisch, wären sie solchem Verfallen ins Läppische entgangen.

Einzelne Upanishaden — offenbar gehören sie nicht zu den ältesten — bestehen ganz oder fast ganz aus Versen. Wir verweilen hier nur bei einer von ihnen, der wundervollen Dichtung der Katha Upanishad.

Einen Brahmanen, der seine ganze Habe als Opferlohn den Priestern hingibt, fragt sein Sohn Natschiketas: „Wem wirst du mich geben?“ In einer Laune antwortet der Vater: „Ich gebe dich dem Tode.“ So muss der Knabe zum Reich des Todesgottes hinabsteigen. Der Gott ist abwesend. Drei Nächte weilt Natschiketas dort unten, ohne die Ehren zu empfangen, die ihm als Gast gebühren. Der zurückkehrende

Todesgott gewährt ihm als Sühne der Versäumnis drei Wünsche. Natschiketas begehrt zuerst, dass sein Vater ihn, wenn er zur Erde zurückkehrt, ohne Groll willkommen heissen möge. Dann verlangt er die Kunde von einer mit besonderm Segen verknüpften Verehrungsform des heiligen Feuers. Nach diesen zwei geringeren Wünschen folgt der dritte:

> In Zweifel ist gehüllt der Toten Schicksal:
> Sie sind, spricht dieser. Sie sind nicht, spricht jener.
> Das will ich wissen. Das sollst du mich lehren.
> Dies ist der dritte Wunsch, den ich erwähle.

Der Tod antwortet:

> Die Götter selbst forschten danach vergeblich.
> Schwer zu erkennen, tief ist diese Ordnung.
> Erwähle andre Gabe, Natschiketas,
> Hör auf, mit diesem Wunsch mich zu bedrängen.

Wie Natschiketas nicht nachgibt, bietet ihm der Tod alles Glück und alle Lust der Erde:

> Geniesser sollst du sein aller Genüsse.

Aber der Frager lässt sich nicht wankend machen. Das Erdenglück ist kurz; was soll alle Habe dem, der den Tod geschaut hat?

> Das Wissen, das in Zweifel eingehüllt ist,
> Die Kunde lehre uns vom grossen Jenseits.
> Der Wunsch allein, der ins Verborgne eindringt,
> Den und nichts andres wählet Natschiketas.

Solcher Festigkeit, die allen Versuchungen der Lust widersteht, kann der Todesgott nicht länger die Antwort weigern:

> Wie du, o Jüngling, soll ein Frager fragen.

Der Gott lässt das Rätsel des Todes und des Jenseits in der Lehre von dem All-Einen seine Lösung finden. Der Nichtwissende, für den es nur diese Welt und kein Jenseits gibt, verfällt immer neuem, vergänglichem Dasein und immer neuem Sterben. Ueber den Tod hinwegführen kann nur die Erkenntnis des ewigen Brahma.

Der schwer zu schaun ist, im Verborgnen weilend,
Der in der Höhle haust, der Gott, der Alte:
In innren Selbstes Sammlung ihn erfassend
Tut Lust und Leiden von sich ab der Weise.

In aller körperlichen Welt schaue man ihn, den Körperlosen, in aller Unbeständigkeit ihn, den Beständigen: wer mit stillgewordener Seele ihn also erkennt, wird alles Leidens ledig.

Es liegt ein Hauch von Weichheit, fast möchte man sagen von Rührung, wie er sonst der Kühlheit der Upanishaden fremd ist, über dem Gedicht von dem Knaben, den sein Vater in das Todesreich hinabsendet. Zu eigenartiger Grösse aber hebt sich die Dichtung im Gespräch des Knaben mit dem Gott. Einfach und mächtig spricht sich hier die Entschlossenheit des Erkenntnisdranges jener weltverachtenden Geister aus. Die Katha-Upanishad weist auf der einen Seite durch manche Züge der sie eröffnenden Erzählung zurück in die Sphären des alten Glaubens und der alten Riten, des Opfers, des Feuerkultus. Auf der andern Seite deutet sie in die Zukunft. Das Motiv von der Festigkeit des nach Erkenntnis Ringenden, welche über den Widerstand des Königs der Todesreiche und über seine Lockungen zu irdischer Lust triumphiert, ist vom Glauben und der Literatur der Folgezeit wieder aufgenommen und in den Mittelpunkt von Schöpfungen gestellt worden, die durch Jahrtausende zahllosen Seelen Erhebung und Frieden gebracht haben. Der siegreiche Held aber heisst jetzt nicht mehr Natschiketas, sondern Buddha.

III.

Buddha, mit seinem weltlichen Namen Gotama, hiess bei seinen Zeitgenossen „der Shramana Gotama“. Wir müssen diesen Ausdruck erläutern; er weist auf wichtige Strömungen des religiösen und literarischen Lebens hin, die zum Buddhismus hinführten und in deren Bahn sich der Buddhismus selbst bewegt hat.

Der Grieche Megasthenes, der um 300 v. Chr. Indien bereiste, erzählt, dass es dort zwei Klassen von geistlichen Männern gibt, Brahmanen und „Sarmana“. Die indischen Zeugnisse aus derselben Zeit bestätigen dies. Regelmässig nennen sie, wo vom geistlichen Stand die Rede ist, eben jene beiden Gattungen geistlicher Persönlichkeiten. Früher, heisst es beispielsweise in einer Inschrift des Königs Asoka (um 250 v. Chr.), herrschte Mangel an Ehrerbietung gegen Shramanas und Brahmanen. Jetzt aber hat der König unter Trommelschall, mit Aufzügen von Elefanten und mit festlichen Beleuchtungen das Volk über Pflicht und fromme Sitte belehren lassen; seitdem wird den Shramanas und den Brahmanen Ehrerbietung erwiesen.

Im Veda hatten wir es mit der Literatur der Brahmanen zu tun; der grosse Verfasser des Veda ist der Brahmanenstand. Die Upanishaden bezeichnen den Punkt, wo neben dem geborenen geistlichen Mann der geistliche Mann aus eigener Wahl, aus innerem Beruf aufzutreten anfängt, der durch frommes Leben und Wissen Legitimierte: neben dem Brahmanen erscheint jetzt der Shramana, der Asket. Und bald geht auf den Shramana, auf diesen zweiten, moderneren Typus des geistlichen Menschen, die führende Rolle über.

Nichts begreiflicher als dieser Uebergang. Des Brahmanen Sonderstellung wurzelte in uralten Anschauungen von jenen magischen Kräften, die nur besitzen kann, wem sie angeboren sind, und ohne die man in den Gefahren der furchtbaren Nähe der Götter und des Verkehrs mit ihnen verloren ist. Hier spielte noch etwas von der Roheit und Dumpfheit wilden, fetischistischen Zauberwesens hinein. Jetzt aber verloren diese Denkformen, wenigstens für die Kreise derer, die sich als Träger der vorwärts strebenden Bewegung fühlen durften, immer mehr von ihrer Kraft. Nicht die Zaubermacht äusserer Verrichtungen, sondern Inneres, Seelisches war jetzt das Entscheidende. Die Idee eines Gottes, der das All ist und der sich in der Tiefe des eigenen Ich offenbart, hatte sich erhoben. Statt der Opferweihe

unter dem schwarzen Antilopenfell oder der Pressung des heiligen Rauschtranks mussten es geistige Mittel sein, die allein die Vereinigung mit diesem Gott verwirklichen konnten. Wo sollten da die privilegierten Inhaber des alten Zaubertums, die Brahmanen, bleiben? Gewiss musste in der Entwicklung des neuen geistigen und geistlichen Lebens viel von dem leitenden Einfluss zuerst immer noch an sie fallen, die nun einmal von alters her die berufenen Denker waren. Aber das war doch eben nur der Ueberrest eines im Grunde überwundenen Zustandes, und jede Welle der vorwärts flutenden Bewegung musste ein neues Stück davon fortspülen. Jetzt konnten vielleicht die wenigen im Gegensatz zur Menge, aber auf die Dauer nie und nimmer die Brahmanen im Gegensatz zu den Nichtbrahmanen die Berufenen und Auserwählten bleiben.

In all das griff nun ein verhängnisvoller Vorgang ein, der diese Verhältnisse wie überhaupt das ganze Dasein Indiens auf das tiefste beeinflusst hat: das Auftreten des Seelenwanderungsglaubens. Er ist schon in den Upanishaden vorhanden — man erinnere sich an die Dichtung von Natschiketas —; ja Spuren von ihm zeigen sich noch früher. Aber damals übte er noch nicht die ungeheure Macht über die Geister, die ihm dann rasch zufallen musste. Jenseits des Todes immer neues Dasein, immer neues Sterben, unabsehbare Leiden, Höllen über Höllen, das irdische Leben nur eine geringe Welle im Meer drohender Ewigkeiten: solche Gedanken beginnen sich der furchtsamen Seelen, die des sicheren Gleichgewichts entbehren, mit schrecklicher Gewalt zu bemächtigen. Die Uebersättigung, die Nervosität, wie sie durch jene von uns geschilderte (S. 69) üppige und raffinierte Kultur erzeugt wird, trägt das Ihre dazu bei, diesen Wirkungen den Boden zu bereiten. Alles Dasein erscheint als leer und eitel, alles Glück als trügerisch; in der ungeheuren Angst vor grenzenlosen Zukunftsnöten verliert man jeden Rest von Ruhe und Kraft zum kaltblütigen Halten an der Wirklichkeit. Man glaubt, dass das wunderkräftige

Auge des Weisen greifbar vor sich sieht, wie die Menschen ins Verderben gehen, das ihrer im Jenseits wartet: ein Anblick, als sähe man einen Wanderer, von Sonnenbrand und Durst erschöpft, geradeswegs auf eine Grube voll glühender Kohlen zuschreiten, in die er hineinstürzen wird. In leidenschaftlicher Wissbegier fragt man einander über diese Gefahren und welche Rettung es aus ihnen gibt; man wandert weit, um einen Kundigen zu finden, der aufklären und beruhigen kann. Mit der Geflissentlichkeit eines Kranken, der sich beständig mit seinen Leiden beschäftigt und sie dadurch noch steigert, gibt man sich ganz diesen Gedanken hin. Man geht in den Wald hinaus, um dort als Einsiedler zu leben. Man kasteit sich mit Hunger und Selbstqual aller Art; man sucht ekstatisches Hingenommensein, oft, wie es scheint, auf dem Wege der Selbsthypnose, zu erzeugen. Viele ziehen als Bettelmönche umher. Es erscheint als selbstverständlich, dass nur die Loslösung vom gewohnten Leben, von Welt und Weltlust Rettung von dem Verhängnis bringen kann, und dass vor allem auch ein die letzten Geheimnisse durchschauendes Wissen not tut — ein Wissen, das als plötzliche innere Erleuchtung mit jäher Helligkeit die Seelen durchstrahlt. Die Adepten solches Wissens oder die auf solche Erleuchtung Wartenden schliessen sich zu Schulen, zu Gemeinden zusammen. Die Schranken der Kaste zerbrechen. Lastet doch die Jenseitsfurcht auf allen; alle müssen darum nach Rettung suchen. Zu dem, der aus dem weltlichen Leben scheidet, sagen die andern: „Ist denn für uns die Hölle nicht heiss? Wir wollen auch die Welt verlassen." Dass doch schliesslich in der Tat nicht alle — auch nicht alle dem religiösen Gedanken Zugänglichen — die Welt verlassen können, versteht sich von selbst. Aber eben der Seelenwanderungsglaube eröffnet hier einen Ausweg, die Forderungen der Wirklichkeit und der Idee in Einklang zu setzen. Wer den Weg zur Erlösung nicht gehen kann, mag sich für jetzt mit einem niederen Ziel, mit den Hoffnungen der freilich vergänglichen Himmelsseligkeit begnügen; in einem

künftigen Dasein wird es ihm dann beschieden sein, der vollen, ewigen Erlösung teilhaftig zu werden. So sammeln sich um die Mönchsgemeinden Gemeinden von Laien. Sie erwarten von den Mönchen Belehrung und Erbauung. Die Mönche anderseits erwarten von den Laien das Wenige, was sie zum Leben brauchen und was diese zu geben von alter, vedischer Zeit her durch Verheissungen überschwenglichen Himmelslohns gewöhnt worden sind. Es ist klar, dass solche geordneten Beziehungen zwischen den geistlichen und weltlichen Kreisen auch auf die nunmehr entstehenden geistlichen Literaturen ihren Einfluss üben müssen: neben abstrakt spekulativen Erörterungen muss es Texte geben, die in leichter und populärer, etwa in erzählender Form auch den Bauer, den Kaufmann, den Handwerker zugleich unterhalten, ihm ein Stück Lebensweisheit mitteilen und ihn zum Nachdenken über sein Seelenheil anregen.

Man sieht, welche tiefgehenden Veränderungen seit den Zeiten der vedischen Dichtung die Technik des geistlichen Lebens, durch welche die Form der religiösen Literatur bestimmt wird, betroffen haben. Eine neue Grundform religiösen Wesens hat sich festgestellt, im einzelnen unbegrenzter Abwandlungen fähig: dogmatische Differenzen, Verschiedenheiten der Lebensregeln — beispielsweise in Bezug auf Empfehlung oder Verwerfung von Kasteiungen — scheiden diese Sekten. Aber über ihnen allen schwebt eine Gemeinsamkeit der Idee und des Ideals, die ihren Ausdruck findet in der allen gemeinsamen Bezeichnung Shramana, „Asket".

Die Shramanas stehen auf der einen Seite in engerem Zusammenhang mit dem Volk als die Brahmanen, denn sie gehen aus allen Ständen hervor. Auf der andern Seite sind sie wiederum weiter als jene vom Volk entfernt; Heimatlosigkeit, Besitzlosigkeit, Ehelosigkeit schaffen eine Kluft zwischen ihrem Leben und dem weltlichen Dasein, in dessen Mitte der Brahmane steht. Wenn der Brahmane ein von Zauber aller Art umgebener Wundermann ist, so mag der Shramana vielleicht, dem Charakter der Zeit entsprechend, von

Zügen ähnlicher Art nicht frei sein, aber man kann ihn doch zugleich schon in gewissem Sinn einen Psychologen und Ethiker nennen. Er sieht im Brahmanen einen Blinden oder einen Betrüger; seine Kritik gegen ihn erinnert in ihrem Ton an die Weise, wie in den Reden Jesu von den Pharisäern gesprochen wird. Der Shramana ist sich dessen bewusst, dass er alle Lebenskraft daran gesetzt hat und täglich daran setzt, den Schein von Glück und Heil von sich abzutun um des wahren Heils willen. Man höre, wie ein buddhistischer Text die rechten Shramanas schildert:

„Die edlen Jünglinge, die voll innerer Zuversicht aus der Heimat in die Heimatlosigkeit gegangen sind, ohne Falsch, ohne Trug, ohne Gleisnerei, nicht aufgeblasen und hochmütig, keine Schwätzer und Plapperer, das Tor ihrer Sinne hütend, mässig beim Mahl, der Wachsamkeit ergeben, treu dem Asketentum, eifrig geistlicher Uebungen beflissen, sich nicht gehen lassend, nicht aufdringlich, dem Weltdasein abgeneigt, in Weltabgewandtheit vorangehend, stark und vorwärts strebend, aufmerksam und klar, voll Vertiefung und Sammlung, weise, mit offenem Ohr und rechtem Wort."

Solche Sprache ist vom vedischen Brahmanentum nie gesprochen worden. Unzweifelhaft entfernte sich die Wirklichkeit oft weit von diesem Ideal, war mancher Shramana über menschliche Schwächen so wenig und vielleicht weniger erhaben als seine ausserindischen Brüder. Aber dass hier in vielen Geistern der Drang, ungeheurem Unheil zu entfliehen, einen Ernst zur Reife gebracht hat, eine Ehrlichkeit und klare Entschlossenheit, an der Indien sonst nicht reich gewesen ist, wird, wer mit der Geschichte des Shramanatums vertraut ist, nicht für blossen trügerischen Schein halten.

Unter den Sekten der Shramanas, von denen die meisten verschollen sind, kennen wir in aller Genauigkeit aus den grossen Ueberlieferungsmassen ihrer eigenen heiligen Texte zwei, die durch starke Familienähnlichkeit verbunden sind und beide noch gegenwärtig fortbestehen: auf der einen Seite die besonders im westlichen und nordwestlichen Indien zahlreichen Dschainas, deren Orden im sechsten Jahrhundert v. Chr. von dem adligen Nataputta sei es gestiftet,

sei es nach älteren Anfängen wesentlich reformiert worden ist, und sodann die Anhänger eines berühmteren Zeitgenossen des Nataputta, die Buddhisten.

Die vorzügliche Erhaltung der buddhistischen Texte in hochaltertümlicher Gestalt empfiehlt es, von den Literaturen beider Sekten zu näherer Schilderung diese zu wählen.

Der adlige Gotama, den die Seinen den Buddha (den Erleuchteten) nennen, ist um 560 v. Chr. geboren, um 480 gestorben. Bekanntlich ist es in neuester Zeit gelungen, im südlichen Nepal, inmitten des sumpfigen Dschungelstreifens, hinter dem die Berge des Himalaya aufsteigen, die Geburtsstätte des grossen Mannes wieder zu finden und die Säule ans Licht zu fördern, auf welche drei Jahrhunderte nach Buddhas Geburt König Asoka hat schreiben lassen: „Der von den Göttern geliebte König ist in eigener Person hieher gekommen und hat seine Verehrung dargebracht, indem er sagte: Hier ist Buddha geboren, der Weise aus dem Geschlecht der Sakyas."

Buddha ist neben seinem Rivalen Nataputta der erste Inder, dessen Lebensgeschichte — freilich, wie sich von selbst versteht, zum Teil in sagenhafter Umhüllung — uns bekannt ist.

Es ist hier nicht der Ort, diese oft erzählte Lebensgeschichte von neuem zu erzählen oder das Bild des Jüngerkreises, der den Meister umgab und nach seinem Hingang in den von ihm vorgezeichneten Bahnen verharrte, anders als in kürzester Andeutung zu zeichnen. Bald wandern sie von Stadt zu Stadt, bald weilen sie in ihren Klostergärten, die Mönche und Nonnen, mit geschorenem Haar, im gelben geistlichen Kleid. Sie verwerfen alle Selbstpeinigung als trübselig und vergeblich. Von denen, die in Kasteiungen ihr Heil suchen, werden sie ähnlich beurteilt, wie neben dem fastenden Johannes Jesus und seine Jünger sich den Vorwurf zuziehen, Esser und Weintrinker zu sein. In der Tat suchen sie in strenger Entsagung, in Armut und Keuschheit sich von aller Freude an vergänglichen Gütern

zu lösen. Nicht durch das kunstlose Walten des reinen Herzens, sondern durch fleissiges Lernen und verständige Diskussion der Lehre, durch stete prüfende Aufmerksamkeit auf jede Bewegung und jeden Gedanken, durch planmässige Hingabe an Zustände der Entrücktheit streben sie danach, „dem Leiden ein Ende zu machen". Hier breiten sich nicht mehr, wie in der Sphäre der Upanishaden, Schleier des Geheimnisses über die Einsamkeit kühner und wirrer geistiger Ausschweifungen, sondern hier bewegt sich in geordnetem Gang, geregelt durch umfassende Theorien und detaillierte Vorschriften, das Treiben eines geistlichen Staates mit festen Rangverhältnissen, mit einem paragraphenreichen Gesetzbuch, mit einem ausgebildeten System der Disziplin. Alles aber wird belebt und beseelt von dem ruhig-freudigen Gefühl der nahen oder der schon errungenen Erlösung, gleichsam von einem in das Erdendasein hineinreichenden Vorschmack des Nirvana.

IV.

Von der Literatur dieser Gemeinde [1]) musste verstärkt dasselbe gelten, was wir schon bei den Upanishaden beobachtet haben: die Lehre, die hier vorgetragen wurde, musste sich mit der Erinnerung an die grosse Persönlichkeit, von der sie ausging, verknüpfen, an den höchsten Erleuchteten, dessen Würde, in ungeheuren Kämpfen errungen, die unumstössliche Gewähr für die Wahrheit seiner Verkündigung bot. So bestrebte man sich, das Bild zugleich der Lehre und des Lehrers festzuhalten; und es gab keinen Zweifel am Erfolg solcher Bemühung. Man sprach aus, dass, wer die heiligen Texte hört, den hingegangenen Meister selbst von Angesicht sehe: eine Schätzung der Aehnlichkeit

[1]) Zur Ergänzung des hier über die buddhistische Literatur Gesagten darf ich auf mein Buch „Buddha, sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde" verweisen. Doch muss die gegenwärtige Darstellung, von literaturgeschichtlichen, nicht von religionsgeschichtlichen Gesichtspunkten geleitet, neben diesem Buche ihre eigenen Wege gehen.



dieses Bildes, die uns etwa in dem gleichen Licht erscheinen wird wie das Urteil der Zeitgenossen Giottos, dieser habe die Natur so wiederzugeben gewusst, dass sein Werk die Sache selbst zu sein schien.

Wenn in der Nachtstille oder in der Morgenfrühe die Mönche im Klostergarten, unter einem Baum oder in einer Halle versammelt waren, so trug man wohl eine Rede des Meisters vor oder eine Reihe jener Sprüche, deren tiefsinnige und ergreifende Poesie vom Weltleiden und von der Seligkeit des Erlösten erzählt. Der älteste der anwesenden Brüder sprach selbst in rezitativartiger Weise den Text oder lud einen andern dazu ein; man lobte den Mönch, der das mit schöner, deutlicher Stimme zu tun wusste, vor allem aber den, dessen Gedächtnis eine reiche Fülle solches Wissens beherrschte:

Darin wurzelt der Heilswandel; drum lerne man der Wahrheit Wort.

Die Verfasser dieser Texte, wie sie alle dasselbe gelbe Gewand trugen und in jeder ihrer Bewegungen bis ins kleinste dieselben Ordnungen beobachteten, glichen sich auch geistig. Keiner von ihnen wollte Neues sagen; alle wollten nur wiederholen, was der Meister geredet hatte. Nirgends klammerte man sich an den Buchstaben. „Nach dem Sinn allein steht mein Verlangen; was willst du viel um den Buchstaben sorgen?“ soll der gesagt haben, der später der Erste unter Buddhas Jüngern gewesen ist. So dachte man auch nicht daran, auf die sprachliche Form der Verkündigung Gewicht zu legen. Man vermied die Kunstsprache des Brahmanentums, das Sanskrit, und bediente sich der lebendigen Volksdialekte, welchen alle jene komplizierten Feinheiten fehlten, mit denen von vedischer Zeit her spitzfindige Grammatiker das Sanskrit überladen hatten.

Unmöglich, diese buddhistischen Evangelien, wenn ein solcher Ausdruck gestattet ist, zu lesen, ohne an die christlichen zu denken. Hier wie dort das Bild eines Meisters und des sich um ihn scharenden Jüngerkreises. Hier wie

dort Predigten, Sprüche, Gleichnisse, Wundertun, vor allem die Verkündigung eines ewigen Reiches, das sich in der Welt der Zeitlichkeit aufgetan hat und dessen Stunde eben jetzt gekommen ist.

Von solchen Aehnlichkeiten aber heben sich nun die Kontraste — wir haben es hier mit den literarischen, nicht mit den eigentlich religiösen Kontrasten zu tun — umso schärfer ab.

Zunächst der äusserliche und doch im Grunde nicht nur äusserliche Unterschied des Umfangs der Texte. Im Neuen Testament auf engem Raum in wenigen Exemplaren das vollständige, einfache Bild jenes Lebens und Lehrens. Bei den Buddhisten anderseits zwar auch meist nur verhältnismässig kurze Texte: im ganzen begünstigten hier äussere Bedingungen die Entstehung umfangreicher Kompositionen nicht. Aber diese Sutra, d. h. Predigten Buddhas, diese in engen Rahmen geschlossenen Dichtungen waren schon frühzeitig dank der Tätigkeit ungezählter Mitarbeiter in geradezu endlosen Massen vorhanden. Hier war es ausgeschlossen, dass es eine einheitliche, in einen Rahmen gefügte Darstellung hätte geben können, die alles umfasste. Vielmehr entstand eine Reihe von Sammlungen, in deren jeder die gleichartigen Materialien irgend einer bestimmten Gattung zusammengestellt wurden. Diese Sammlungen bildeten eine Literatur, die sich in indischer Masslosigkeit ausdehnte, unendlich wortreich, voll von Wiederholungen, von unermüdlich aneinander gereihten Variationen derselben Formeln. Sie beanspruchte die ganze Lernkraft der „Vielgelehrten" und war auch für diese nur vermöge einer sorgfältig organisierten Arbeitsteilung bezwingbar: daran, dass ein einzelner den ganzen ungeheuren Stoff hätte beherrschen können, war nicht zu denken.

An solche Verschiedenheit aber der Dimensionen dieser indischen Evangelien von den unsrigen schliessen sich tiefere Gegensätze. Vor allem dieser, dass, wenn es sich auf beiden Seiten zugleich um das persönliche Bild eines Meisters und

um dessen Lehre handelt, für die christlichen Evangelien doch durchaus die Person im Vordergrund steht, für die buddhistischen Texte die Lehre, das Wissen, das die letzte Ursache des Weltleidens, das „Nichtwissen", überwindet. Was als Person erscheint, ist ja für den Buddhismus nur ein dürftiges, aus Fetzen zusammengestücktes Gewand, das der Unweise im wirren Getriebe der Seelenwanderung beständig gegen neue Gewänder vertauscht, das der Weise für immer abstreift. Für solchen Glauben muss der einzelne verschwinden. Dem einen wie dem andern tritt die Wahrheit in derselben unwandelbaren Form, mit denselben Worten nah; wie gleichgültig, ob unter den zahllosen Myriaden der Wesen eben jetzt gerade dieser oder jener Einzelne Hörer der Lehre ist! Und er selbst, der Meister: nicht einmal er ist eine in Wahrheit einzigartige Persönlichkeit. Auch er ist nur die Verkörperung eines dogmatischen Ideals, das sich genau in derselben Weise zu zahllosen Malen im unabsehbaren Lauf der Weltalter verwirklicht hat und wieder verwirklichen wird.

In seiner farblosen Riesengrösse absoluter Vollendung, allwissend, allerbarmend steht er in den Darstellungen der Sutras in der Mitte. Fast immer ist er es allein, der redet, und auch wo ein Dialog vorliegt, gehört doch alle Initiative und Herrschaft über die Bewegung des Gedankens nur ihm. Neben ihm unbedeutend, fast verschwindend die Gläubigen, seine Worte mit überschwenglichen Ausdrücken des Entzückens begleitend. Hie und da blicken Götter in diese Welt hinein, spärlich und oberflächlich, wie es der Mattheit des buddhistischen Götterglaubens entspricht, Götter ohne wirkliche Göttlichkeit, nicht Feldherren im Weltkampf, sondern blosse Soldaten. Die Gegner Buddhas, hochmütige Brahmanen, streitlustige Asketen, erscheinen nicht lebendiger als die übrigen Gestalten. Nirgends lassen die Texte sie ihren Standpunkt ernsthaft verteidigen oder auch nur hinreichend formulieren; hiefür fehlte den Verfassern der Sutras allzu sehr die Fähigkeit, sich in fremde Gedanken hinein zu denken.

Die Gegner brechen vor Buddhas Uebermacht ohne Widerstand zusammen oder wenden sich in rettungsloser Verstocktheit ab. Der Sophist Satschtschaka hat sich gerühmt, er wolle, wie ein alter sechzigjähriger Elefant in einem tiefen Lotusteich ein Spritzbad nimmt, mit Buddha ein Spritzbad zu seinem Vergnügen vornehmen. Buddha richtet seine Fragen an ihn: da rinnt ihm der Schweiss von der Stirn. Verstört und wortlos setzt er sich nieder. Ein Jünger vergleicht ihn mit einer Krabbe, die von badenden Kindern aus dem Wasser heraus geholt und mit Stöcken und Scherben so zugerichtet ist, dass sie nicht wieder in ihren Teich zurückkriechen kann. Ein andrer Text schildert, wie ein adliger Herr auf seinem Spaziergang Buddha begegnet. Unter höflichen Begrüssungen, auf seinen Stock gestützt, fragt er ihn nach seiner Lehre. Buddha spricht von der Loslösung von der Welt: worauf der vornehme Mann „das Haupt neigt, mit der Zunge herausfährt, seine Stirne in drei Falten zieht und auf den Stock gestützt von dannen geht". Eine lebendig hingeworfene Situation, wie sie hier selten begegnet. Vor andern Sutras reich an Zügen persönlichen Lebens ist „das grosse Sutra von dem Nirvana": der Bericht über die letzten Zeiten Buddhas und seinen Tod [1]): wohl unter diesen Texten der, welcher von der Wärme der Erinnerung an unvergessliche Augenblicke durchströmt am wenigsten weit von der Weise unsrer Evangelien entfernt ist. Lange Reden voll dürrer Scholastik und ebenso dürre Mirakel fehlen auch hier nicht. Sie stören wohl, aber zerstören doch nicht die eigenartig weihevolle Schönheit, die dieser Erzählung innewohnt. Die letzten müden Wanderungen des greisen Meisters, der Schmerz des Jüngers Ananda, der in das Haus hineingeht und weinend dasteht: „Ich bin noch ein sündiger Mensch, ich bin noch nicht am Ziel, und mein Meister geht

---

[1]) Einen Auszug aus diesem Sutra siehe in meinem „Buddha" (4. Aufl.) S. 223—230. Eine vollständige Uebersetzung hat Rhys Davids im 11. Bande der *Sacred Books of the East* gegeben.



aus dieser Welt, der sich mein erbarmte," und endlich der ruhig-erhabene Abschied des seiner weltüberwindenden Majestät gewissen Weisen. Seine letzten Worte sind: „Wohlan, ihr Jünger, ich rede zu euch. Der Vergänglichkeit ist alles Gewordene untertan. Ringet ohne Unterlass." Und über den Sterbenden regnen die Bäume Blüten herab, obgleich es nicht die Zeit des Blühens ist, wie in der Todesstunde des heiligen Franziskus, obwohl der Abend dämmerte, die Lerchen sangen.

Aber in den Weiten der Sutrasammlungen verschwinden solche allzu seltenen Bilder hinter der unpersönlichen Unterweisung. In der Mitte von allem stehen wenige Formeln, an festen Wortlaut gebunden, weite Gedankengänge kurz zusammenfassend. Unter ihnen ist die bedeutsamste die, durch deren Erkenntnis, wie die Tradition erzählt, in heiliger Nacht Buddha zum Buddha geworden ist: vier Sätze, in denen der Buddhismus seinen Ausdruck für allen wesentlichen Inhalt dessen, was ist und was sein soll, niedergelegt hat. Der erste Satz hebt vom Leiden der Welt an: „Geburt ist Leiden, Alter ist Leiden, Krankheit ist Leiden, Tod ist Leiden, mit Unliebem vereint sein ist Leiden, von Liebem getrennt sein ist Leiden" — das immer gleiche Wiederkehren des Wortes „Leiden" malt grau in grau das trübe Einerlei des Weltdaseins. Ein zweiter Satz spricht von der Wurzel des Leidens, dem „Durst, der von Wiedergeburt zu Wiedergeburt führt", ein dritter von des Leidens Aufhebung, „der Aufhebung dieses Durstes durch gänzliche Vernichtung des Begehrens, ihn fahren lassen, sich seiner entäussern, sich von ihm lösen, ihm keine Stätte gewähren": man kann sich nicht genug tun, Ausdrücke zu häufen, von denen einer immer angelegentlicher als der andre einschärft, wie dringend die Notwendigkeit unbedingten, restlosen Entsagens ist. Der letzte der vier Sätze, „vom Wege zur Aufhebung des Leidens", schildert das Bemühen der Frommen um die Erlösung, den „heiligen achtteiligen Pfad, der da heisst: rechtes Glauben, rechtes Entschliessen, rechtes Wort, rechte Tat, rechtes

Leben, rechtes Streben, rechtes Gedenken, rechtes Sichversenken". Von einem Anflug wortreich predigender Rhetorik sind diese „vier heiligen Wahrheiten" nicht frei. Aber doch fehlt ihnen nicht ein grossartiger Zug von Ernst und Wucht. So haben sie als der klassische Ausdruck buddhistischen Denkens eine Verehrung und eine Macht über zahllose Geister erworben, wie sie nicht vielen Sätzen menschlicher Rede zu teil geworden ist.

Um Formeln wie diese lagern sich nun in der Literatur der Sutras vielverzweigte, künstlich aufgebaute Systeme von dogmatischen Begriffen und die breite Darlegung einer mit penibler Genauigkeit formulierten, zahllose Einzelheiten umfassenden Technik des geistlichen Strebens. Für den Buddhisten ist die Religion eine schwere Kunst; hier reden über deren Theorie die Könnenden. Ueberall herrscht dieselbe lehrhafte Ruhe. Von Begriff zu Begriff bewegt sich mit immer gleichbleibendem Gang, immer gleich wortreich die Darstellung vorwärts. Alles ist numeriert und etikettiert. Ohne Perspektive steht Grosses und Kleines, Aeusserliches und Innerliches nebeneinander; werden die Dinge besprochen, welche die geistlichen Uebungen des Mönchs stören können, so ist mit der gleichen breiten Sachlichkeit von Mücken und wütenden Hunden die Rede wie von unwürdigen Gedanken und Irrwahn. Oft versinnbildlichen Gleichnisse die geistlichen Wahrheiten, zuweilen mit nachdrücklicher Beredsamkeit[1]); aber meist wird auch hier Anschaulichkeit

[1]) Ein solches Gleichnis möge hier seine Stelle finden. Buddha spricht davon, dass die Körperlichkeit, Gefühle, Vorstellungen u. s. w. in Wahrheit nicht dem Ich angehören. „Wie nun, ihr Jünger, wenn jemand das Gras und Reisig, Aeste und Blätter in diesem Garten Dschetavana forttragen oder verbrennen oder sonst nach Belieben damit schalten wollte, würdet ihr wohl meinen: Uns trägt der Mann fort oder verbrennt uns oder schaltet mit uns nach seinem Belieben?" — „Gewiss nicht, Herr. Und weshalb nicht? Das ist ja nicht unser Selbst, o Herr, oder unsrem Selbst eigen." — „So verlasset denn, ihr Jünger, was nicht euer ist: solches Verlassen wird euch lange zu Segen und Heil gereichen."

und Leben durch steife Symmetrie der Ausführung niedergedrückt, durch Ueberkünstelung, die allzu kleinlich und gezwungen jeden einzelnen Zug des Bildes einer Linie der dogmatischen Figur entsprechen lässt.

Gegenüber den früher von uns geschilderten Upanishaden mit ihrem Chaos von Philosophemen und Phantasien sind die buddhistischen Sutras doch nicht unwesentlich in der Kunst fortgeschritten, einen bestimmten Gegenstand der Darlegung festzuhalten und planmässig auszubreiten. Gewisse Typen der Gedankenbewegung kehren immer wieder, bezeichnend dafür, was das Wesentliche, Wirksame in dieser Ideenwelt ist. So herrscht in zahlreichen Predigten das Motiv der Gegenüberstellung des Unvollendeten und des Vollendeten, des Unfriedens der Weltmenschen und des Friedens der Erlösten, des schlechten Mönchs, der an Aeusserlichem haftet, und des wahren Mönchs, der nach innen dringt; nicht ohne Kunst lässt man die beiden Seiten durch den Kontrast einander heben. Ein zweites, nicht weniger häufiges Motiv ist das des allmählichen Fortschreitens von beschränkterem Streben, niederen Zielen zu immer höheren und endlich zum höchsten Ziele. Die Ausgangspunkte dieser aufsteigenden Bewegung können die allerverschiedensten sein; ihre Richtung ist stets die gleiche. Immer mehr entleert sich der Geist von grobem Erdenstoff, bis endlich immer dasselbe Ziel erreicht wird, zu dem alle diese Wege hinführen, die volle Befreiung von Welt und Weltlust:

„Dem Erlösten wird die Erkenntnis: Ich bin erlöst. Vernichtet ist die Wiedergeburt, vollendet der heilige Wandel, gewirkt das Werk; keine Rückkehr gibt es mehr zu dieser Welt: also erkennt er."

Ein scharfes Ohr wird trotz aller Starrheit dieser lehrhaften Form, trotz der unpersönlich-typischen Gleichartigkeit des Seelenlebens, von dem solche Predigten erzählen, doch herauszuhören wissen, was für innere Bewegungen hinter all dem liegen. Diese Geister sind einer wie der andre durch dieselben bitteren Kämpfe hindurchgegangen, auf deren

Wogen und Not sie von der Höhe des schwer errungenen Friedens zurückblicken. Die Leidenschaften des Weltlebens haben bald andern Platz gemacht, den Leiden und Leidenschaften des Suchens und Sorgens um das eigene Ich und sein dunkles Geschick in schreckensvollen Jenseitsfernen. Aber man ist zur Ruhe durchgedrungen, in mühevollen Uebungen strenger innerer Disziplin, mit peinlicher Gewissenhaftigkeit jede leiseste Bewegung der Seele prüfend und zum Rechten wendend, in Ekstasen sich tauchend, von deren langem, stillem Glück zuweilen ein Nachklang aus dem Gleichmass dieses Predigtstils herauszuklingen scheint. Jetzt ist das Ziel erreicht. Alle Zweifel sind entschwunden. Ueber den Fluten des Seelenlebens liegt ruhige Klarheit. Und nun erzählt man von dem, was man hinter sich hat und worin man andre befangen sieht. Die Erzählung ist eingehend und redselig; keine Geheimnisse bleiben, über die sich Schweigen breitet. Wohl wird die Klarheit der inneren Beobachtung durch die unerfahrene Handhabung des Handwerkszeugs der Abstraktionen beeinträchtigt, durch die Verehrung, die man für künstliche Symmetrie der Begriffsgebäude hegt. Aber trotz solcher Fehlgriffe, welcher Reichtum an Erfahrungen über menschliche Schwäche und tapferes Ueberwinden, welcher Eifer in der Bemühung, alle Fäden des Seelenlebens fest in der Hand zu halten, welcher reine Ernst! Und wie strahlt über alles hin das selige Bewusstsein des erreichten Ziels! —

Neben der Prosa der geistlichen Reden steht geistliche Poesie[1]). Das konnte nicht anders sein. Jene Prosa allein

---

[1]) Ich weise insonderheit auf die Spruchsammlung Dhammapada hin (deutsch unter dem Titel „Worte der Wahrheit" von L. v. Schroeder; „Der Wahrheitspfad" von K. E. Neumann), ferner auf die wenigstens zum grossen Teil poetische Sammlung von Lehrreden Sutta Nipata (englisch von Fausböll, *Sacred Books of the East* X), sowie auf die Theragatha und Therigatha (deutsch unter dem Titel „Die Lieder der Mönche und Nonnen Gotamo Buddhos" von K. E. Neumann). Ueber das hervorragendste Werk der er-

konnte nicht dem Seelendrang genügen, der sich auszusprechen verlangte. Schwungvolle Uebung weltlicher Lyrik war diesem Zeitalter unzweifelhaft eigen. Zwar ist sie für uns fast spurlos verschollen, aber der Reichtum und die Leichtigkeit der Produktion, die wir bei den geistlichen Poeten finden, wäre kaum verständlich ohne die Annahme, dass diese mönchische Lyrik die Schwester einer üppig blühenden profanen Dichtung gewesen ist. Wie im Weltleben Freude und Leid der Liebe, so klangen, wo unter dem Mönchsgewande sich ein Dichtergemüt regte, die Erlebnisse des geistlichen Lebens in Spruch und Lied aus. Lehre und Ermahnung kleidete sich in Poesie. Lieder erzählten von einzelnen der grossen Erlebnisse des Meisters, wie er jung aus der Heimat fortzog, wie er im Kampf wider den Bösen alle Versuchungen besiegte und den Siegespreis der Erlösung gewann. Es versteht sich von selbst, dass überall viel Wertloses, auch vieles älteren brahmanischen Vorlagen kurzweg Abgeborgte mit unterlief, dass insonderheit die lehrhafte Poesie unter den unbeholfenen Händen mancher geistlicher Verseschmiede nichts Besseres war als eine wohl oder übel in metrische Form gezwängte Dogmatik und Moral. Aber es gab in den Kreisen des Ordens doch

---

zählenden Poesie, das Dschataka, siehe das Nähere unten. — In meinen Uebersetzungen buddhistischer — und weiter unten epischer — Verse mochte ich auf den Versuch, die indischen Versmasse in den Grenzen des Möglichen wiederzugeben, nicht verzichten. Das häufigste Metrum, der Shloka, hat schon in altbuddhistischer Zeit im wesentlichen seine definitive Gestalt erreicht. Jede der beiden Zeilen des Distichons zerfällt in zwei Hälften zu acht Silben. Von diesen schliesst die zweite, also die ganze Zeile, mit Jamben. Die erste Hälfte (in ihrem häufigsten Typus) gibt sich den Schein, gleichfalls jambischem Ausgang zuzustreben, aber dann wird dieser Rhythmus recht geflissentlich in sein Gegenteil umgebrochen (◡ — — ⏓). So entsteht der eigentümliche „hemmende Gang“ des Shloka, wie ihn Hegel genannt hat. Zum Beispiel:

Wer aller argen Lust Herr wird, der Gewinner des schwersten Siegs,
Jegliches Leid von ihm abfällt wie der Tropfen vom Lotusblatt.

auch wahre Dichter; über ihren Schöpfungen liegt ein Ton warmer Innigkeit, der etwa an die alten Franziskanerpoesien anklingt. Diese Dichter wussten die gestaltlosen Ideen des religiösen Denkens durch das über sie sich ergiessende Fühlen des zagenden, hoffenden, seligen Herzens wie mit einem Spiel von Schatten und Licht zu beleben oder sie in Gleichnissen anmutig zu verkörpern. Oft sind es nur wenige Strophen oder eine einzige. So jene Sentenz, in deren kurzen Worten sich das ganze buddhistische Denken über Welt und Erlösung zusammenfasst:

Alle Gestaltung, ach, wechselnd dem Entstehn, dem Vergehn gehört.
Was geboren, muss hinschwinden. Selig des Werdens End' und Ruh.

Kann es für die Abkehr vom Vergänglichen zum ewigen Frieden kürzeren und tieferen Ausdruck geben? Oder kann eindringlicher ausgesprochen werden, dass wir hier keine bleibende Statt haben, als in dem schlichten Gleichnis dieses Verses:

Blumen sammelt der Mensch; sorglos wendet sein Herz der Lust sich zu.
Wie schlafend Dorf nächtliche Flut reisst ihn jählings der Tod hinweg.

Und aus solcher Not die Befreiung:

Aufmacht sich, wessen Herz klug ist, findet nicht Ruh' in Haus und Hof.
Wie Schwanenschar vom Teich fortfliegt, zieht heimatmeidend er hinweg.

Oder ein andrer dieser Verse:

Wie auf des tiefen Sees Wassern leuchtender Klarheit Frieden ruht,
Dringen, der Wahrheit Wort hörend, Weise zu stiller Klarheit durch.

Nirgends stört der massvolle Schmuck der Gleichnisse die Innerlichkeit der Gedanken, über die er den leichten Glanz zarter Farben breitet. Und so leise gedämpft die Sprache dieser Sprüche ist, wohnt ihnen doch jene Macht inne, die daher stammt, dass sie von dem einen reden, welches das ganze Dasein ihrer Dichter erfüllt und beseligt.

Viele dieser Poesien — insonderheit in der Sammlung der „Mönchs- und Nonnenverse" — nähern sich dem Cha-

rakter von Selbstbekenntnissen. Sie erzählen von dunkeln Zeiten sündlichen Lebens, von den Sorgen und Nöten inneren Ringens oder von der Glückseligkeit jenes entscheidenden Augenblicks, als der Kämpfer seines Sieges gewiss ward, von der leichten, fröhlichen Helligkeit der freigewordenen Seele, von den frommen Entzückungen der Waldeinsamkeit. Verse des Mönchs Valliya schildern mit einer derben Frische, die fast an Lustigkeit streift, den Angriff der bösen Lüste:

Zu der Hütte mit fünf Pforten kommt gesprungen ein Affentier[1]).
Von Tür zu Tür herum schleicht es, rüttelt und schüttelt hier und dort.
Halt mit dem Laufen ein, Affe. Hier geht es nicht wie früher her.
Ueberwunden hat dich Weisheit; nicht lang mehr wirst du regen dich.

In anderm Ton, ergreifend innerlich, spricht eins der längsten und schönsten Stücke jener Sammlung[2]) vom geistlichen Kampf und Sieg. Es ist das Gedicht des Mönchs Talaputa. Wir sehen ihn in der Einsamkeit seiner Felshöhle, umgeben von der Pracht des Bergwaldes, der in Wolkendunst gehüllt von frischem Regen trieft; blauhalsige Vögel, mit lustigem Ruf dem Donner antwortend, ergötzen den Sinnenden. Die Freude an der Natur spricht sich aller Weltflüchtigkeit zum Trotz mit unbefangener Anmut aus[3]). Die Natur aber ist der Hintergrund — oder meint man nicht zu empfinden, dass sie mehr als ein blosser Hintergrund ist? — auf dem das Innenleben der ringenden Seele

---

[1]) Die Hütte ist die Menschenseele, die sich durch die Tore der fünf Sinne der Aussenwelt öffnet. Der Affe ist die Lust.

[2]) Hier kann daraus nicht mehr als eine Auswahl weniger Verse mitgeteilt werden.

[3]) Man hat beobachtet, dass diese Naturfreude in den Liedern der Mönche viel stärker zum Ausdruck gelangt als in denen der Nonnen. Ich möchte doch bezweifeln, dass man hierbei an psychologische Feinheiten zu denken hat. Die Natur, von der die Rede zu sein pflegt, ist die Waldnatur; das Eremitenleben im Walde aber konnte begreiflicherweise bei Nonnen nicht dieselbe Rolle spielen wie bei Mönchen.

sich darstellt. Der Dichter spricht mit sich selbst; Heimweh nach der Welt und ihrer Lust kämpft in ihm mit dem Trachten nach der Erlösung; das unstete Herz wird von dem Drang bestürmt, von sich zu werfen, was es schwer errungen hat. Er redet sein Herz an:

Hast lange Jahre mich gedrängt ohn' Unterlass:
Das Treiben dieser Welt, was mag es frommen dir?
Nun zog ich weltentsagend in die Einsamkeit,
Und jetzt was ist's? Lässt du im Ringen nach, mein Herz?

Im Haus die Meinen und der Freunde liebe Schar,
Der Erde Lust und Liebesglück und Spiel und Scherz,
Das liess ich alles, legte an das Mönchsgewand.
Und doch, mein Herz, bist du mit mir zufrieden nicht? —

Wer ist, der Frucht begehrend einen Baum gepflanzt
Und an der Wurzel ihn zu fällen hebt die Axt?
Dem Treiben solches Toren gleicht, mein Herz, dein Tun.
Willst du mich fesseln an den Unbestand der Welt?

Unsichtbar Ding, du einsam Herz, fernwanderndes,
Was jetzo du von mir begehrst, ich tu' es nicht.
Die Lust bringt Leiden, Bitternis bringt sie und Angst.
Verwehn, Erlöschen: dem nur will ich trachten nach.

Frei wie das Reh schweift durch den schönen, bunten Wald,
Komm zu dem Berge, den der Wolken Krone kränzt.
Dort in Gebirgesfrieden sollst du weilen still.
Wahrlich, dort werd' ich dich bezwingen, du mein Herz.

Wie hat sich in diesem Gedicht dunkles Wogen der Seelentiefe zum Sichselbstverstehen durchgerungen! Der hier spricht, im Innersten bewegt, blickt doch zugleich in ruhiger Freiheit als Zuschauer auf die eigenen Kämpfe und auf den Lichtschein des nahenden Sieges. Er kann nicht anders als von dem reden, was er sieht, und ungesucht breitet sich über seine Worte zarte Schönheit. Ein Fühlen, wie es in diesen Versen lebt, ist nur auf dem Boden hoher, durch viele Leiden hindurchgedrungener Kultur denkbar. Und solches Fühlen aussprechen, wie der Mönch Talaputa es ausgesprochen hat, kann nur ein Dichter.

V.

Es scheint überraschend und ist doch im Grunde begreiflich: neben den Reden und Dichtungen, die in ernster, feierlicher Eintönigkeit vom Daseinsleiden und der Seligkeit des Erlösten sprechen, hat der buddhistische Orden noch eine zweite, sehr anders geartete Literatur hinterlassen, in der ein weltlich heiterer oder auch gerührter Ton, zuweilen gar wirklicher Humor herrscht. Es sind die sogenannten Dschatakas[1]): Fabeln, Märchen, Erzählungen zu vielen Hunderten, alle in der aus Prosa und Versen gemischten Form, die uns schon im Rigveda begegnet ist[2]), die erfreulichste Ergänzung des geschichtlichen Bildes, das sich in jenen geistlichen Literaturmassen allein allzu unvollständig darstellen würde.

Der Orient, in dem nicht wie in Griechenland und Rom der energische Klang politischer oder gerichtlicher Beredsamkeit gehört wurde, ist dafür von alters her das Land des Geschichtenerzählens gewesen. Und unter den Völkern des Orients sind es die Inder, die früh vor den andern durch ihre unerschöpfliche Phantasie zu den grössten Erzählern der Welt, zu den reichsten Versorgern des Morgen-, ja auch des Abendlandes mit Geschichten und Märchen ge-

---

[1]) Von einer englischen Uebersetzung dieser grossen Erzählungssammlung (*The Jātaka, or Stories of the Buddha's former births, translated from the Pāli by various hands, under the editorship of Prof. Cowell.* Cambridge, von 1895 an) liegen bereits mehrere Bände vor. Hier aber muss vor allem des dänischen Gelehrten gedacht werden, dessen liebevoller Fleiss in unermüdlicher, jahrzehntelanger Arbeit die Veröffentlichung des Originaltextes glücklich zum Ziel geführt hat. Es ist V. Fausböll.

[2]) Schon hier sei darauf aufmerksam gemacht, worauf weiter unten (Abschnitt VIII) zurückzukommen ist, dass auch in der Dschatakasammlung wie im Rigveda in kanonischer Form nur die Verse der Erzählungen überliefert sind. Ich glaube doch, dass die literargeschichtliche Betrachtung das Recht hat, sich auch auf die Prosabestandteile zu stützen: siehe unten S. 125, Anm. 2.

worden sind. Die Freude am Erzählen und Zuhören reichte hier durch alle Kreise des Volks; so konnten auch — der beste Beweis dafür, wie tief sie den Indern im Blut steckte — die Buddhajünger sie nicht verleugnen. Der volle Ernst freilich des religiösen Gedankens vertrug sich im Grunde schlecht mit solchen Zerstreuungen. Das wurde in den strenger denkenden Kreisen des Ordens auch in der Tat gefühlt. Man klagte über die Mönche, die nicht zuhören, „wenn die tiefen, tiefsinnigen Reden des Vollendeten von überirdischen Dingen, von der Daseinsentleerung vorgetragen werden", und die nur Ohr haben für „dichterische Reden, Poesien, mit bunten Worten und buntem Schmuck, weltliche, die von andern als dem Meister geredet sind". Aber Wandel zu schaffen waren solche Klagen natürlich nicht im stande. Und vollends die dem Orden nahestehenden Laiengläubigen fanden ein Vergnügen daran, sich von den Mönchen immer wieder die gern gehörten Geschichten erzählen zu lassen, deren unterhaltender Reiz unter dem starken Beisatz tugendlicher Moral und dem oft sehr viel schwächeren von sonstiger Frömmigkeit nur wenig litt. Wie populär diese Erzählungen schon im Altertum waren, zeigen am besten die altbuddhistischen Bildwerke. Auf Reliefs, etwa aus der Zeit von 200 v. Chr., sieht man hier eine Jagdszene, dort eine königliche Audienz, dort allerlei Tiergeschichten: der Hahn sitzt auf dem Baum und die Katze sucht ihn mit Schmeicheleien herunterzulocken; der Pfau spreizt sich vor dem Gänsekönig, der sich entschliesst, einem solchen Gesellen seine Tochter nicht zur Frau zu geben; langschwänzige Affen klettern und springen auf Bäumen, auf Elefantenrücken, trompeten und trommeln. Das alles sind Darstellungen zu den Fabeln und Märchen des grossen altbuddhistischen Erzählungsschatzes. Und noch heute lebt in der Bevölkerung der buddhistischen Länder die alte Freude an diesen Erzählungen. Die Singhalesen hören ihnen ganze Nächte hindurch zu ohne müde zu werden. Der englische Forscher Rhys Davids schildert lebendig, wie

er in einer Mondnacht bei einem Ritt auf der von Palmen überdachten Strasse am Meere entlang von Galle nach Colombo Hörer eines solchen Vortrags wurde. Auf einem freien Platz hinter den Palmbäumen sassen Hunderte von Menschen in heller, festtäglicher Kleidung am Boden und hörten, wie es schien, einer Predigt zu. Er ritt heran und war überrascht, alle heiter lächelnd und miteinander redend zu finden. Wie er anhielt, zeigte sich, dass es der Vortrag von Dschatakas war, was die Menge mit solch offenbarer Befriedigung erfüllte.

Diese Geschichten nun stehen in den meisten Fällen mit den wesentlichen Gedankenkreisen des Buddhismus nur in recht losem Zusammenhang. Es ist der Seelenwanderungsglaube, der diese Verbindung herstellt. Buddha und die Personen seiner Umgebung waren ja, wie alle Wesen, durch zahllose Existenzen gewandert, bis sie ihr gegenwärtiges Dasein erreicht hatten. Dies Dasein mit seinem ganzen Inhalt war die Frucht von Taten eben jener Existenzen. So lag es nahe, diesen Taten nachzufragen; man fühlte den Antrieb, vor allem die Herrlichkeit dessen, der jetzt als Buddha über allem Dasein ragte, in Werken der Weisheit, der Kraft, der Entsagung sich widerspiegeln zu lassen, die in vergangenen Weltaltern dasselbe Wesen in andern Daseinsformen vollbracht haben musste — bald als König, bald als Brahmane, bald auch als Löwe, Affe, Fisch. Den einzelnen Taten der Vergangenheit entsprachen dann jedesmal analoge — wirkliche oder wohl meist erfundene — Vorgänge aus Buddhas gegenwärtigem Leben, die bei jeder Erzählung mit überliefert wurden; was jetzt geschieht, ist eben nur die Folge und im Grunde die Wiederholung dessen, was in vergangenen Weltaltern geschehen ist.

Aus diesem Geschehen aber soll der Zuhörer lernen.

Schon die im Veda erhaltenen Anfänge indischer Erzählungskunst liessen uns eine Neigung auf das Lehrhafte erkennen[1]. Die indische Freude am Wissen, die indische

---

[1]) Siehe oben S. 53.

Liebhaberei dafür, als Wissender die andern eifrig und redselig zu belehren, fand im Erzählen den weitesten Spielraum. Und dieser Richtung konnten die Gewohnheiten eines Mönchsordens mit seinem ständigen Betrieb von Lehren und Lernen, von planmässiger Pflege des Gedankenlebens nur förderlich sein. Begreiflich daher, dass die buddhistischen Erzählungen überall lehren, dass überall in ihnen lehrhafte Wesen figurieren. Hier lehrt der kluge Kaufmann so gut wie der fromme Einsiedler oder der Papagei, die alle im Grunde nichts andres sind als Erscheinungsformen des Pandit, des scharf- und spitzsinnigen indischen Gelehrten und Lehrers.

Und was ist es, das sie lehren? Verhältnismässig selten und nur in den allgemeinsten Wendungen die fromme Weisheit in ihren höheren Stufen, die Weisheit der Versenkungen, der Heiligkeit, der Erlösung. Vielmehr vor allem Lebensklugheit. Diese Lebensklugheit ist das Produkt einer Gesellschaft, deren komplizierte Verhältnisse den überall der Reflexion zugeneigten Geist des Inders zu bewusstem Nachdenken über Richtungen und Gesetze des menschlichen Lebens auffordern. Eine Welt, in der seinen Weg zu finden keine leichte Aufgabe ist. Hier drohen Fürstenlaunen, die sultanhafte Willkür, Reizbarkeit, Grausamkeit des orientalischen Despoten. Dort drohen Weiberlaunen und Weibertücke. Geistliche Leute, vorgebliche Heilige, spielen den einfältigen Frommen mit wie der Wolf der Herde. Betrug aller Art ist an der Tagesordnung; er ist der gefährlichere Feind als die offene Gewalttat. Der Glaube an göttliches Walten, das in solchen Wirren schliesslich doch alles zum rechten Ende führt, ist nicht stark. Für die äussersten Notfälle zwar hält der Erzähler den Götterkönig Sakka als rettenden und strafenden *Deus ex machina* bereit. Aber das ist doch mehr ein Notbehelf der poetischen Gerechtigkeit zu Liebe als der Ausdruck ernsten Glaubens. Die wahrhaft allbeherrschende Macht in dieser Welt ist die bewusst geübte Kunst der Lebensklugheit. Im

Besitz dieser Kunst und ihrer Ueberlegenheit schwelgt man. Mit Behagen sieht man zu, wie der Unwissende fröhlich und kindlich sein Wesen treibt, bis er das schlimme Ende findet, das die Wissenschaft vorhersagt.

Der Kräfte höchster Kraftgipfel, kräftigste Kraft ist Klugheitskraft.
Wenn ihn der Klugheit Kraft festigt, erreicht der Wissende sein Ziel.

Diese Lebensklugheit ist selbstverständlich die Klugheit der Schwachen. Sie besitzt die rechte indische Geschmeidigkeit. Ihre Waffen sind höchster Scharfsinn und höchste Vorsicht. Nie ist hier von mutigem Wagen die Rede, selten von tätigem Fleiss; Vorsicht und immer wieder Vorsicht ist es, was eine Geschichte nach der andern einschärft — nicht zu gross sein wollen, nicht zu hoch hinaus wollen. Der junge Geier, der zu hoch fliegt, wird von den Stürmen, die in den Höhen des Luftreichs toben, getötet. Der kluge Vogel sieht voraus, dass die Reibung der Baumäste gegeneinander einen Brand hervorbringen wird, und rettet sich beizeiten; die törichten Vögel sagen: „So ist er immer; er sieht Krokodile in jedem Wassertropfen," und kommen kläglich in den Flammen um.

Dem Feind begegne stets wachsam, doch auch dem Freund
vertraue nicht.
Sorglosigkeit gebiert Sorge, die dein Sein an der Wurzel trifft.

Vertraun erwecke, doch vertraue selbst nicht.
Sei unverdächtig, selbst doch voll Verdacht stets.
Danach soll für und für der Kluge trachten,
Dass seinen Sinn kein fremder Sinn durchschaue.

Nach den verschiedensten Seiten führen die Erzählungen dies unerschöpfliche Thema von der Vorsicht aus. Hier möge von allen diesen Richtungen nur eine durch wenige Schritte verfolgt werden: die Mahnung zu Vorsicht und Zurückhaltung im Reden. Diese Mahnung mag wohl am Platze gewesen sein; wie viel schon in jenen Zeiten in Indien überall geredet wurde, lässt die Literatur mit bedenklicher Deutlichkeit erkennen. So ist denn auch das grosse Geschichtenbuch reich an oft nicht ohne Humor gezeichneten

Figuren von Rednern und Schwätzern der verschiedensten Nüancen. Da ist der Mönch, den das Missgeschick verfolgt, bei jeder Gelegenheit die ungeeignetste Redewendung anzubringen. Dann der aus Nervosität sich Versprechende, der immer das Gegenteil von dem sagt, was er sagen will. Ferner vor allem, in mehreren wohlgelungenen Exemplaren, der unaufhörliche Schwätzer, der kein Erbarmen kennt. So der Hausgeistliche des Königs von Benares. „Wenn er zu reden anfing, konnte kein andrer zu Wort kommen. Da dachte der König: Wo finde ich jemanden, der den Redefluss dieses Menschen abzuschneiden im stande ist?“ Als Retter erschien ein Krüppel, der besonderes Geschick darin besass, mit kleinen Steinchen nach dem Ziel zu schiessen. Man postierte ihn mit einem Blasrohr hinter einem Vorhang. Als nun der König seine Hofleute empfing, „begann der Brahmane mit dem König zu reden und riss das Wort allein an sich. Da liess der Krüppel durch ein Loch des Vorhangs ihm ein Kügelchen nach dem andern von trockenem Ziegenmist in den Mund sausen, wie wenn es Fliegen wären.“ Der geistliche Herr verschluckte alle „wie Oel“, ohne etwas zu merken, bis der König ihn mit der Empfehlung, ein Brechmittel zu nehmen, nach Hause schickte. „Von der Zeit an war der Mund des Brahmanen geschlossen, und er tat ihn nicht auf, wenn auch alle redeten. Der König aber sagte von dem Krüppel: Dieser hat meinen Ohren Freude geschaffen“ — und belohnte ihn solchem Verdienst entsprechend.

An andern Orten wird das Thema von der vorsichtigen Zurückhaltung im Reden in ernsterem Tone behandelt. Leichtfertiges Umgehen mit Geheimnissen findet den verdienten Tadel. Und auch sonst soll man nicht zur Unzeit seine Stimme hören lassen: dem Hahn, der zu früh krähte, drehten die Leute den Hals um. Der Prediger soll nicht jedem Beliebigen predigen. Dem Hofmann wird über den Gebrauch seiner Zunge eine Lektion erteilt, in der indische Hofluft weht:

Im Reden halt' er Mass weislich, doch halt' er Mass im Schweigen auch.

Ueberall herrscht in der Behandlung von Dingen, die so fein angefasst zu werden verlangen, eine Umsicht und Delikatesse, wie sie nur in der Sphäre fortgeschrittener Kultur und als Niederschlag mancher dornenreichen Erfahrung begriffen werden kann. Man mag verwundert sein, solcher Erfahrung über weltliches und weltmännisches Leben und so sorgsam geglättetem Ausdruck dieser Erfahrung bei einer Gemeinschaft von Mönchen zu begegnen, die von sich sagten, dass ihr ganzes geistliches Leben nur von einem Geschmack durchdrungen ist, von dem Geschmack der Erlösung. Dass hier ein gewisser Widerspruch, eine Abschweifung von der geraden Linie des religiösen Gedankens in der Tat vorliegt, haben wir schon hervorgehoben. Aber wir dürfen doch auch das Gemeinsame solcher Auffassung weltlicher Dinge und der zentralen Gedankenkreise des Buddhismus nicht übersehen. Eine Lebensklugheit, die nicht schaffen, kämpfen, erwerben will, sondern deren Kunst nur darin liegt, sich vorsichtig vor Schaden zu bewahren, trägt sie nicht denselben Familienzug der Negativität an sich wie die höchsten religiösen Ideale dieser Bettelmönche, die Ideale der Loslösung vom Irdischen, des Entrinnens aus dem Weltleiden?

VI.

Welcher Art sind nun die Stoffe der Erzählung, in denen sich diese Lebensklugheit darstellt?

Es ist bemerkenswert, dass die alten Mythen des Veda hier ganz fehlen. Wie Indra mit seinem Donnerkeil den Vritra schlug, wie die lichten Dioskuren, die Ashvin, den bedrängten Sterblichen aus Meeresnot retteten, liegt diesen Erzählern fern. Die indischen Mythen trugen eben nicht wie die griechischen die wundervolle Kraft in sich, den Lauf der Jahrhunderte zu überdauern und sich zum Gefäss der Gedankenwelten später Zeiten zu schicken. Auch die nationalen Sagen, die Stoffe der epischen Poesie, wie die Geschichten vom grossen Krieg der Kuru und Pandu, von der Ver-

bannung des Rama[1]), wurden von den buddhistischen Erzählern wohl gelegentlich berührt, aber zu wirklicher Vertiefung in diese ihnen innerlich fremde Welt fühlten sie sich nicht hingezogen.

Eine ganz andre Rolle dagegen, eine Rolle ersten Ranges, spielt hier die Tierfabel. Bei der ihr von Natur innewohnenden Lehrhaftigkeit ist es begreiflich, dass sich die buddhistischen Erzähler mit besonderer Vorliebe ihrer bemächtigten. Unzweifelhaft haben sie sich hier wie in andern Teilen ihrer Geschichtensammlung viel von alters her Vorhandenes einfach angeeignet. Wir finden bei ihnen eine Anzahl der Fabeln wieder, die man dem klassischen, über die Welt reichenden Grundbestande von Erzeugnissen der menschlichen Lust am Fabulieren zurechnen darf. Sie sind von Ursprungsorten ausgegangen und auf Wegen fortgewandert, die zu ermitteln die Wissenschaft eifrig genug, aber bis jetzt ohne jedes sichere Ergebnis bemüht gewesen ist. Diese Fabeln hatten im alten Indien und im alten Griechenland Bürgerrecht; sie haben es heute in unsren Kinderstuben. Wie in der äsopischen Fabel der Kranich dem Wolf, so zieht bei den Buddhisten der Specht dem Löwen den Knochen aus dem Rachen; als er ihn aber bittet, ihm zum Lohn ein kleines Stück von dem erbeuteten Büffel abzugeben, antwortet der Löwe:

Der du mir Wildem, Blutdürst'gem, dem Täter grausen Mordeswerks
In den Rachen den Kopf stecktest: dass du noch lebst, ist Lohn genug!

Der Esel zieht, wie sein europäischer Bruder, die Löwenhaut an und setzt alles in Furcht, bis er zu schreien anfängt und man den Esel erkennt. Die Schildkröte steigt in die Luft auf, wie in unsrer allbekannten Fabel. Sie hält sich mit dem Maul an dem Stab fest, mit dem die Gänse davon fliegen. Die Kinder im Dorf lärmen und rufen: „Da tragen zwei Gänse eine Schildkröte an einem Stock!" Die

---

[1]) Ueber diese Sagen wird im nächsten Kapitel gehandelt werden.



Schildkröte will sagen: „Wenn mich meine Freunde tragen, was geht das euch gemeine Bande an?“ Sie öffnet das Maul und stürzt herab. Besonders wichtig ist unter den Figuren, in denen ein Zusammenhang dieser indischen Tierfabeln mit ausserindischen zur Erscheinung kommt, der Schakal mit seiner niedrigen Schlauheit. Er steht oft als Diener oder als untergeordneter Verbündeter neben dem Löwen, wie in griechischen Fabeln der Fuchs: ein Zug, der nur auf die wirklichen Lebensgewohnheiten des Schakals, nicht des Fuchses passt und so für den indischen Ursprung dieser Fabeln sprechen würde, bliebe nicht die Möglichkeit, dass Inder wie Griechen hier aus einer gemeinsamen westasiatischen Quelle schöpfen.

Neben solchen Fabeln aber, die älter sein mögen als das Volk, bei dem wir ihnen begegnen, enthält die grosse buddhistische Sammlung Mengen offenbar junger Stücke, in denen sich die indische Phantasie, die indische Lebensweisheit und zuweilen auch jene ironisch angehauchte Lustigkeit, wie sie den Indern eigen ist, freien Lauf lässt. Unter den hier auftretenden Tieren stehen die merkwürdigen und charakteristischen Tiere Indiens im Vordergrund: so der Elefant, der Affe. Besonders die Affen sind in diesen Erzählungen unermüdlich darin, Possen zu treiben, bald einzeln, bald in Herden, in ganzen Affenarmeen auf ihre Unternehmungen ausziehend. Der dumme Affe sucht eine verlorene Erbse und lässt darüber den ganzen Erbsenvorrat fallen: er sitzt auf seinem Baume traurig „wie jemand, der einen Prozess verloren hat“. Der geriebene alte Affe, den sein von ihm angeführter Mitaffe vergeblich wieder zu betrügen sucht, bemerkt mitleidig und überlegen:

Wenn der Waldmensch den Waldmenschen, Affe den Affen täuschen will,
Kann selbst ein Kind den Trug merken: nun gar ein Affengreis wie ich!

Besonders gern macht sich der Affe mit dem menschlichen Genossen seiner Waldeinsamkeit zu schaffen, dem frommen Eremiten, der dann dem lustigen Kumpan schliesslich mit

Erfolg klar macht, dass, wer unter Asketen lebt, „sich rechtschaffen zu benehmen hat, ordentlich in Gedanken, Worten und Werken und fleissig in der Meditation".

Ob eine solche tugendliche Wendung, wie es für uns den Anschein haben wird, humoristisch zu verstehen ist, kann doch bezweifelt werden. Die Grenzen von Ernst und Heiterkeit verlaufen in der Seele des Inders anders als in der unsern; so mochte bei diesen mönchischen Erzählern wohl auch der Gedanke an das Seelenheil des Bruders Affen ganz ernst gemeint sein. Und hier treffen wir auf einen Punkt, der bei einer Schilderung der buddhistischen Tiergeschichten nicht übergangen werden darf. Gewiss fehlt es nicht an Situationen, in denen die alte wahre Kunst der Tierfabel noch lebt, das Tier wirklich Tier ist und doch zugleich die heiteren und nachdenklichen Züge des tierisch-menschlichen Doppelgesichts zeigt. Aber dazwischen gewinnt fortwährend die lehrhafte oder erbauliche Pedanterie die Oberhand. Die Tiere werden zu durchsichtigen Masken, ja kaum auch nur zu Masken für die nackte Weisheit und Tugend. Neben jenen boshaften und possierlichen Affen finden wir den edlen, aufopfernden Affen, der sein Leben aufs Spiel setzt, die Seinen zu retten. Dem Schwein Kleinschnauz, das geschlachtet werden soll und sein Schicksal nicht mit der rechten Ergebung trägt, gibt sein Bruder Grossschnauz „mit süsser Stimme und buddhagleicher Anmut" die schönsten Lehren, in den klaren See des Glaubens zu tauchen und darin allen Sündenschweiss abzuwaschen. So wird jene innere Notwendigkeit, die in der wahren Tierfabel auf der festen Bestimmtheit des Tiercharakters beruht, preisgegeben. Das harmlose Vergnügen am Treiben der Tiere wie die Kunst und Bosheit der zwischen Tierischem und Menschlichem hin und her blickenden Satire: beides verstummt vor der Trivialität der Tugendpredigt.

Von den Tiergeschichten möge zu den vom Treiben der Menschen handelnden eine Erzählung führen, in der es an jener Satire doch nicht fehlt. Wie in Montesquieus Zeit

oder auch heutzutage etwa ein wirklicher oder fingierter Asiat die Eindrücke, die er in den Zentren der westlichen Zivilisation empfangen hat, seinen Landsleuten literarisch zum Besten gibt, so lässt ein buddhistischer Autor ein Tier und zwar wieder einen Affen, der unter Menschen gelebt hat, den andern Affen von der Menschenwelt berichten. Es ist ein Affe, der, ähnlich wie im Rigveda[1]) der Haus- und Leibaffe des Gottes Indra, so in einem irdischen Königshause in derselben hofmännischen Stellung lebt. Der wohlwollende König schenkt ihm dann die Freiheit und schickt ihn in seine Heimat zurück, in den Bergwald des Himalaya. Da kommt die ganze neugierige Affenschaft auf einer grossen Felsplatte zusammen. Man begrüsst ihn und fragt, wo er so lange Zeit gewesen ist.

„Zu Benares am Königshofe." — „Und wie bist du von dort losgekommen?" — „Der König hatte mich zu seinem Leibaffen gemacht, und weil er mit mir zufrieden war, liess er mich frei." — Da sagten die Affen zu ihm: „Ihr werdet Sitten und Leben der Menschen kennen gelernt haben: erzählt uns auch davon, wir möchten das gern hören." — „Fragt mich nicht nach dem Leben der Menschen!" — Erzählt uns doch, wir möchten gern hören." — „Die Menschen, auch die Fürsten und Brahmanen, sagen immer nur: ‚Mein! Mein!' Sie kennen nicht die Unbeständigkeit der Dinge, und dass das Seiende dem Nichtsein verfallen ist. Hört, wie diese blinden Toren es treiben" — und er sprach die Verse:

Das Gold, das güldne Gold, mein ist's — so reden sie bei Nacht und Tag,
Die nicht der Wahrheit Wort kennen, das wahnumhüllte Menschenvolk.

Zwei Herrn in jedem Haus walten: bartlos Gesicht der eine hat,
Grosse Brüste, im Ohrläppchen ein Loch, zum Zopf geflochtnes Haar.
Für teures Geld gekauft wird er; bitter plagt er das ganze Haus.

Wie das die Affen hörten, riefen sie alle: „Seid still, seid still! Ungeziemendes haben wir gehört!" Mit beiden Händen hielten sie sich die Ohren fest zu, erklärten den Ort für eine Unglücksstätte, weil sie dort Ungeziemendes gehört hatten, und zogen anderswohin. Seitdem heisst jener Fels der Unglücksfels.

---

[1]) Siehe oben S. 52.

VII.

Auch in den Geschichten, welche die von solch schlimmen Lastern und Leiden heimgesuchte Menschenwelt schildern, begegnen wir einzelnen Motiven und ganzen Erzählungen, die ebenso auffallend wie manche Tierfabeln an Ausserindisches anklingen. Haben wir es hier mit Erbstücken aus vorindischer Zeit oder vielleicht mit eingeführter Erzählungsware von fremdem Ursprung zu tun? Beispielsweise findet sich bei den Buddhisten mehrfach das Motiv wieder, das in den uns näher liegenden Märchenliteraturen so überaus häufig ist, dass bei irgend einem Unternehmen zuerst zwei minder glückliche oder minder geschickte Brüder scheitern, bis der eigentliche Held, der dritte Bruder, kommt und die Sache zum Ziel führt. Wir begegnen der Geschichte vom salomonischen Urteil. Die wahre Mutter und ein Koboldsweib in menschlicher Gestalt streiten um das Kind. Der weise Richter

> zog eine Linie und legte das Kind genau auf deren Mitte. Dann liess er das Koboldsweib an den Händen, die Mutter an den Füssen anfassen und sprach: „Zieht jetzt beide, und welche das Kind auf ihre Seite ziehen kann, der soll es gehören." Da zogen sie beide. Das Kind aber, dem das Ziehen weh tat, fing zu schreien an. Das zerriss der Mutter das Herz; sie liess den Sohn los und stand weinend da. Da fragte der Weise die Leute: „Wessen Herz ist wohl weich gegen das Kind, der wahren oder der falschen Mutter?" — „Der wahren Mutter Herz, o Weiser" —

worauf ihr das Kind zugesprochen wird und sie den Richter preisend von dannen geht.

Mit solchen merkwürdigen Uebereinstimmungen hat es natürlich eine ganz andre Bewandnis als mit der in historischer Zeit, auf nachweisbaren Wegen, vor allem durch persisch-arabische Vermittlung, vollzogenen Uebertragung indischer Märchen nach Europa, wo wir z. B. bei Boccaccio manche jener Märchen wiederfinden. Fälle wie jenes Zusammentreffen der alten Israeliten und Inder in der Geschichte vom salomonischen Urteil sind für die Forschung ein Rätsel

und werden wohl ein Rätsel bleiben; wir können nur die Tatsache berichten, ohne sie zu erklären.

Selbstverständlich aber ist die ungeheure Mehrzahl der Geschichten rein indisch, auf indischem Boden gewachsen. Die Begebenheiten, die in ihnen berichtet werden, sind oft voll von Wundern. Wie kann es anders sein bei einem Volk, das im täglichen Leben sich überall von Wundern, Vorzeichen, Zauberwirkungen umgeben glaubt? Da treten menschenfressende Dämonen auf; Gottheiten greifen rettend ein; als Spion fliegt von einem Königshof zum andern der kluge Papagei. Streift man aber diese Hülle des Wunderbaren ab, so findet man eine geradezu unvergleichlich reiche und treue Schilderung des indischen Lebens in Stadt und Dorf, von Hoch und Niedrig, eine Fülle frei, ja keck hingeworfener Bilder, die bei aller Gewagtheit zugleich doch durch scharfe und delikate Beobachtung der Wirklichkeit erfreuen. Wir sehen jene Menschen vor uns, wie sie in grossen Massen dicht gedrängt zusammen leben, geschmeidig und schwächlich, fein und gescheit, höflich, redegewandt und redelustig. Sie haben keine Staatsgeschäfte zu besorgen und selten einen Krieg zu führen, der dann auch nur oberflächlich über ihr Dasein hinstreift und im Grunde alles beim alten lässt. Sie bebauen fleissig ihr fruchtbares Land, treiben geschickt ihr Gewerbe, vergnügen sich oft und gern an geräuschvollen Festen und betrügen einander eifrig und schwungvoll, bis einmal den einen oder andern oder auch ganze Scharen mit unwiderstehlicher Gewalt die Furcht vor dem Jenseits und vor den dunkeln Wegen der Seelenwanderung überkommt und sie zu den Einsiedlern in den Wäldern des Himalaya oder zu den herumziehenden Bettelmönchen hinaustreibt.

Besonders gern verweilen die Geschichten in den Sphären der Königshöfe mit ihrem Glanz und ihren Gefahren. Sie erzählen von gerechten Königen und von Königen, die das Volk so bitter drücken, dass, wer nur kann, aus dem Reiche flieht, von den königlichen Vergnügungen auf der Jagd und

im Harem, vom Intrigenspiel der Räte, Priester, Weiber. Manche Figur aus den höfischen Kreisen tritt in prächtiger Lebendigkeit hervor. Ich erwähne nur eine einzige: die Königin-Mutter Talata, eine alte, kluge, anspruchsvolle Dame. Sie überlädt sich mit Schmuck wie ein junges Weib, so dass man das Geklingel ihrer Schmucksachen durch den ganzen Palast hört. Mit den Türstehern und der Leibwache lacht sie überlaut. An fremde Könige schickt sie auf eigene Hand Botschaften, die für ihren Sohn gelegentlich recht peinlich sind, so dass dieser, ohne die guten Eigenschaften seiner Mutter zu verkennen, doch findet, dass seine eigenen Tugenden den Vorzug verdienen.

Andre Geschichten bewegen sich in der Welt des Handels, der Reisen und Reiseabenteuer. Karawanen von Kaufleuten führen ihre Waren auf ochsenbespannten Wagen zu fernen Ländern; bis Baveru, d. h. Babylon, erstreckt sich der Handel. Geleitet von Wegekundigen, die nach den Sternen die Richtung finden, reist man durch Wälder und glühende Wüsten, in denen Verirren sicheres Verdursten ist. Oder man befährt die See, nicht nur an den Küsten entlang, sondern weit aufs offene Meer wagt man sich hinaus. Die Heimkehrenden wissen von manchem seltsamen Erlebnis zu erzählen, von den Meeren, die weit in der Ferne aufeinander folgen, jedes mit neuen Wundern, und von Inseln, auf denen geisterhafte Zauberweiber die Schiffbrüchigen an sich locken und verzehren: Schiffermärchen wohl ohne den goldenen Glanz, der über den Märchen der Odyssee liegt, aber ihnen doch verwandt in dem Ausblick in die weiten Fernen mit ihren Abenteuern und im Behagen der von der Wahrheit fröhlich losgelösten Erzählerlust.

Viele Geschichten führen uns in die Sphären von Haus und Familie mit ihrem Kleinleben. Im ganzen herrscht unter den Hausgenossen Wärme und das Gefühl fester Zusammengehörigkeit. Aber natürlich fehlt es nicht an Dissonanzen. Die Frau verträgt sich nicht immer mit der Mutter des Mannes, und wo, wie dies vorkommt, auch die eigene

Mutter der Frau im Hause lebt, verbessert das die Situation nicht. Sonst besucht die Mutter ihre verheiratete Tochter: ein solcher schwiegermütterlicher Besuch in einem Bürgershause zu Savatthi wird anschaulich beschrieben:

Einstmals, als der Mann ausgegangen war, kam die Schwiegermutter, die ein bisschen harthörig war, um nach ihrer Tochter zu sehen, und brachte ihr allerhand zu essen mit. Wie sie mit der Tochter gegessen hatte, überkam sie infolge der Mahlzeit eine kleine Schläfrigkeit. Um die zu vertreiben, sagte sie zur Tochter: „Ist dein Mann auch immer freundlich und liebevoll zu dir, Kind?" — „Wie kannst du so fragen, Mama! Ein Mann wie dein Schwiegersohn — solch' einen guten und vortrefflichen Mann kann man lange suchen, selbst unter den Mönchen." Die Frau verstand ihre Tochter nicht recht; sie hörte nur das Wort „Mönch" und fing ein lautes Geschrei an: „Kind, warum ist dein Mann unter die Mönche gegangen?"

Wo die Mittel es erlauben, hält man sich Bedienung; man kauft einen Sklaven oder in kleinen Hausständen gewöhnlich eine Sklavin. Die haben es bei human denkenden Leuten nicht schlecht. Sie werden zur Familie gerechnet. Kinder der Sklavin wachsen mit den Kindern des Hauses zusammen auf; der junge Sklave, der den Sohn seines Herrn zur Schule begleitet, um ihm die Schreibtafel zu tragen, kann, wenn er einen hellen Kopf hat, bei dieser Gelegenheit selbst schreiben lernen.

Alles, was sich auf die Frauen bezieht, pflegt von diesen mönchischen Erzählern, worauf uns schon die Betrachtungen jenes Hofaffen ausser Diensten vorbereiten konnten, in durchaus feindlichem Ton behandelt zu werden. Nirgends musste so sehr wie in der heissen Atmosphäre indischer Sinnlichkeit den Weltflucht predigenden Asketen das Weib in grellster Beleuchtung als die allergefährlichste Feindin von Heil und Erlösung erscheinen. Fortwährend ist von geistlichen Männern die Rede, die durch die Macht weiblicher Reize aus dem frommen Leben herausgerissen sind und nun kläglich dasitzen „wie eine Krähe mit zerbrochenen Flügeln". Begreiflich, dass, wo von den Buddhisten Liebesgeschichten erzählt werden — der Affekt wird in ihnen, wie sich von selbst

versteht, in antiker Konkretheit gezeichnet —, sie in der Regel ein übles Ende nehmen oder im günstigsten Fall in Entsagung und in deren Verherrlichung auslaufen. Und weiter ist begreiflich, dass vor Liebesgeschichten weitaus den Vorrang die in grossen Massen auftretenden Erzählungen von weiblicher Untreue und Tücke behaupten. Edle und treue Frauen gibt es wohl hie und da in diesen Geschichten auch, aber es scheint fast, als ob sie mit jenen tugendhaften Affen oder Schakalen auf eine Linie zu stellen sind, die mitunter statt des wirklichen, nach der Natur gezeichneten Getiers erscheinen. Im ganzen geben die Frauen der buddhistischen Erzählungen den Frauen Boccaccios nichts nach an unergründlicher Tiefe der Verderbtheit und an Reichtum der Erfindung, wo es den Gatten zu betrügen gilt. Boccaccios Geschichte von dem verliebten alten Richter und seiner schönen Frau, die von Seeräubern entführt wird und sich bei dem jungen und frischen Räuberhauptmann so wohl fühlt, dass sie nicht im mindesten daran denkt, zum Gatten zurückzukehren, findet sich bei den Buddhisten in aller Vollständigkeit wieder. Es ist wohl denkbar, dass bei dieser und mancher ähnlichen Erzählung hinter ihrer geistlichen, von Zorn gegen die Frauen triefenden Fassung eine andre, ursprünglichere Gestalt gelegen hat, in der die Sympathien vielmehr auf seiten der hübschen und klugen Frauen gegenüber dem Dummkopf von Gatten standen. So vielleicht auch bei der Geschichte, von der wir hier als Beispiel einige Stücke mitteilen möchten. Sie verdient Beachtung auch als das älteste Exemplar des im Morgenland wie im Abendland weit verbreiteten Schwanks von dem listig gefälschten Gottesurteil [1]: er erscheint bei Indern und Arabern; Gottfried von Strassburg lässt Isolde sich dem Gottesurteil gegenüber mit genau derselben List, wie sie von jenen erzählt wird, helfen; in Italien verwendet Straparola in einer übermütigen Novelle das gleiche Motiv.

[1]) Nachweisungen findet man in E. Rohdes „Griechischem Roman“ (2. Aufl.) S. 515 fg.



Ein König, der mit seinem Hauspriester Würfel spielt, gewinnt jedesmal, wenn er den Vers singt:

> Jeder Fluss, der fliesst zu Tal,
> Jeder Baum, der ist von Holz,
> Jedes Weib, das tut Böses,
> Wo's nur Böses tun kann.

Der Priester, um den Zauber dieser Wahrheit zu zerstören, verschafft sich ein neugeborenes Mädchen; das hält er streng unter Schloss und Riegel, denn er weiss, dass es mit ihrer Tugend vorbei ist, wenn sie auch nur einen andern Mann gesehen hat. Wie sie herangewachsen und über die Massen schön geworden ist, spielt er wieder mit dem König. So oft jetzt der König seinen Vers von der Schlechtigkeit aller Weiber singt, setzt der Priester die Worte hinzu: „ausser meinem Mädchen"; dann gewinnt er. Der König, der den Zusammenhang der Sache durchschaut, lässt sich einen hübschen und unternehmenden jungen Burschen kommen; dem gibt er den Auftrag, das Mädchen zu verführen. Der junge Mann eröffnet mit königlichen Geldmitteln dicht bei dem Hause des Priesters einen Parfümerieladen. Wie nun eines Tages die alte Aufwärterin, die der Brahmane bei seinem Mädchen angestellt hat, vorbeikommt,

> stürzte er aus seinem Laden hervor, fiel vor ihr nieder, umfasste fest mit beiden Händen ihre Knie und sprach schluchzend: „Mutter, wo bist du all die lange Zeit gewesen?" Die Helfershelfer des Schwindlers aber kamen herzu und sagten: „Das sind ja dieselben Hände und Füsse, Gesicht und Gestalt der Mutter wie beim Sohn; ja sogar der Schmuck, den sie tragen, ist der gleiche!" Als sie so alle einer wie der andre redeten, verlor die Frau jeden Glauben an sich selbst und dachte: „Das muss mein Sohn sein," und fing auch an zu weinen. So standen die beiden weinend und schluchzend und hielten sich umarmt. Der Schwindler aber sprach: „Mutter, wo wohnst du?" Sie antwortete: „Bei dem jungen Weib des Hofpriesters. Die ist schön wie eine Fee und ein Ausbund von Liebreiz. Deren Dienerin bin ich." — „Und wohin gehst du jetzt, Mutter?" — „Ich will für sie Wohlgerüche und Kränze kaufen." — „Mutter, da brauchst du nicht anderswohin zu gehen, das kannst du von jetzt an bei mir bekommen."

Er versorgt sie mit allem, und bald bringt er es dahin, dass die Alte ihn in einem grossen Blumenkorb bei der Schönen einschmuggelt. Er lebt einige Tage mit ihr in höchster Glückseligkeit. Endlich ist es Zeit, dass er gehen muss.

„Ich will wohl gehen, aber erst muss ich dem Brahmanen tüchtig eins überziehen!" Da sprach sie: „Das sollst du!", versteckte den Schwindler, und als der Brahmane kam, sagte sie: „Herr, ich möchte gern tanzen; spielt Ihr die Laute." Er antwortete: „Gut, Liebste, tanze nur," und fing an die Laute zu spielen. „Wenn Ihr zuseht, schäme ich mich. Ich will Euer schönes Gesicht mit einem Tuch verbinden und dann tanzen." — „Gut, wenn du dich genierst, mach das so." Da nahm das Mädchen ein dickes Tuch und band es ihm um, so dass er nichts sehen konnte. Nun spielte der Brahmane mit verbundenen Augen die Laute. Als sie eine kleine Weile getanzt hatte, sprach sie: „Herr, ich möchte dir gern ein einziges Mal einen Schlag auf den Kopf geben." Der Brahmane, ahnungslos und in das Weib vernarrt, sagte: „Schlag nur zu." Da gab das Mädchen dem Schwindler ein Zeichen. Er schlich heran, stellte sich hinter den Brahmanen und gab ihm mit dem Ellbogen einen solchen Stoss auf den Kopf, dass seine Augen aussahen als wollten sie aus dem Kopf treten und an der Stelle eine grosse Beule entstand. Voll Schmerz sagte er: „Gib deine Hand her." Da streckte das Mädchen die Hand aus und legte sie in die seine. „Die Hand ist weich," sagte der Brahmane, „doch der Schlag war hart." Der Schwindler aber, nachdem er den Brahmanen geschlagen hatte, versteckte sich wieder. Da nahm das Mädchen das Tuch vom Gesicht des Brahmanen ab und rieb die Beule auf seinem Kopf mit Oel ein. Als er aber fortgegangen war, liess die alte Frau den Schwindler wieder in den Korb kriechen und trug ihn hinaus.

Von jetzt an, wenn der König und der Brahmane Würfel spielen, verliert natürlich der Brahmane. Der König öffnet ihm die Augen über den Betrug, dem er zum Opfer gefallen ist. Aber das Mädchen beteuert ihre Unschuld und erklärt sich bereit, sie durch ein Gottesurteil zu beweisen. Ein Scheiterhaufen wird angezündet, durch den soll sie gehen.

Das Mädchen aber hatte ihrer Dienerin vorher den Auftrag gegeben: „Sage deinem Sohn, Alte, er soll kommen und, wenn ich in das Feuer schreiten will, mich vorher mit der Hand berühren." Die

Alte ging hin und sagte ihm das. Da kam der Schwindler herzu und stellte sich mitten unter der Volksmenge auf. Das Mädchen, den Brahmanen zu betrügen, trat hin unter allem Volk und sprach: „O Brahmane! Ausser dir gibt es keinen Mann, dessen Hand mich je berührt hat. So gewiss das wahr ist, soll dies Feuer mich nicht brennen.“ Und so schickte sie sich an, in die Flammen zu schreiten. In diesem Augenblick rief der Schwindler: „Seht, was des Königs Brahmane tut! Solch ein Weib lässt er ins Feuer gehen!“ Und er lief herzu und fasste das Mädchen bei der Hand. Sie aber machte ihre Hand los und sprach zum Priester: „Herr, mein Schwur ist vereitelt worden; ich kann nicht ins Feuer gehen.“ — „Weshalb nicht?“ — „Eben habe ich geschworen: ausser meinem Herrn hat keines andern Mannes Hand mich berührt. Jetzt aber hat mich dieser Mensch bei der Hand gefasst.“ Da erkannte der Brahmane, dass er von ihr betrogen war, und jagte sie mit Schlägen fort. Darum heisst es:

Diebinnen sind sie, listreiche, das Weibervolk, an Wahrheit arm.
Verborgen ist des Weibs Wesen wie im Wasser des Fisches Weg.

Der Wahrheit gilt ihr gleich Lüge; der Lüge gleich ihr Wahrheit gilt.
Gierig, wie Kühe Gras fressen, reisst sie an sich, was ihr gefällt.

Die Weiber sind wie Sand unstet, Räuberinnen, von Tücke voll,
Was es nur gibt von Wortkünsten, ihnen ist keine unbekannt. —

Man sieht, wie diese Erzähler bunte, erstaunliche, gelegentlich derb komische Situationen flott aneinander reihen und in ihnen eine Moral sehr handgreiflich verkörpern. Zu tieferer Seelenschilderung wird kaum ein Versuch gemacht. Die Psychologie, mit der hier gearbeitet wird, ist in der Tat, wie sich das auf dieser Entwicklungsstufe ja von selbst versteht, sehr einfach. Man ist tugendhaft oder man ist böse; man ist klug oder man ist dumm. Ist man König, so ist man sehr gerecht oder sehr ungerecht; ist man Frau, so ist man zuweilen sehr treu, im gesunden Normalfall aber unverbesserlich untreu. Es fehlen in diesen Menschen die Mischungen von Licht und Schatten. Ihr Fühlen und Wollen bewegt sich ruckweise; der Faden wird gezogen, die Puppe tut ihre Zuckung. Der Königssohn sieht, wie die Tautropfen vor der Sonne hingeschwunden sind: ihn überkommt der Gedanke an die Unbeständigkeit alles Irdischen und er wird Mönch. Das Interesse und Verständnis richtet sich hier

eben anderswohin als auf das leise und feine Spiel innerer Vorgänge. Will man die Wirkung der Erzählung steigern, so steigert man die Kompliziertheit der Verwicklungen, die Schrecklichkeit der Nöte und Gefahren bis zu einem Extrem, dass kein Entrinnen möglich scheint. Man kultiviert auch oft und gern das Genre des Rührenden. Die in der ganzen buddhistischen Welt berühmteste dieser Geschichten ist zugleich die rührungsreichste: die vom Prinzen Vessantara, der das Gelübde getan hat, jedem Bittenden zu geben, um was er ihn anspricht. Er gibt seine Kinder dem widerlichen alten Bettler, der sie fesselt und unter Schlägen davonführt. Da fliessen unendliche Tränenströme. Vater und Kinder weinen und die Mutter, die nach Hause kommt und die Kleinen nicht findet; selbst die wilden Tiere des Waldes nehmen Teil an der allgemeinen Rührung.

Im Mittelpunkt der gefährlichen Abenteuer oder der rührenden Tugendlichkeiten steht in der Regel ein Held, der von der Kraftnatur etwa der germanischen Märchenhelden wenig an sich hat. Er pflegt von zwei Idealen bald das eine, bald das andre in höchster Vollendung zu verkörpern. Auf der einen Seite die Virtuosität der Lebensklugheit, jener Klugheit, deren besondere Färbung wir zu beschreiben versucht haben. Ein solcher Kluger weiss aus jedem verstecktesten Anzeichen den Sachverhalt zu enträtseln, aus jeder Schwierigkeit und Gefahr einen Ausweg zu finden. Neben dem weltlichen Typus solcher Lebenskünstler steht ein seltenerer, mehr geistlicher: der Heros des Entsagens, der Wahrhaftigkeit, der Aufopferung. Er durchschaut die Nichtigkeit alles irdischen Wesens und trachtet nach dem Ewigen. Er will, wenn auch vielleicht erst in einem fernen Weltalter, die Buddhawürde erreichen und besteht um ihretwillen die ungeheuersten Tugendproben. Oder er erringt die Wiedergeburt in einer höheren, über die Sphäre der Lust und Begier erhabenen Götterwelt. In einem Teil der Erzählungen entspricht dem typischen Schluss unsrer Geschichten „dass sie sich kriegen", als

stehender glücklicher Ausgang, dass der Held in den Brahmahimmel kommt.

In die Seligkeit dieses Himmels ihn zu begleiten, unternehmen unsre Erzählungen nicht. Die reine Geistigkeit der höchsten Sphäre lässt nicht zu, dass dies bunte Weltbild auch sie umfassen könnte. Anders steht es mit den niederen Himmeln, welche die Erdenwelt in minderer Ferne überwölben, und mit den Höllen, die sich unter ihr ausbreiten. Die Sammlung enthält eine Erzählung, die sich in diesen Jenseitsreichen bewegt und sie von einem Erdbewohner durchwandert werden lässt. Es ist die Geschichte vom frommen König Nimi, den die Götter als ihren Gast zu sehen wünschen. Ihn zu holen, schicken sie den Götterwagen, der zugleich mit dem aufgehenden Vollmond den Menschen erscheint, so dass sie sagen: „Heute sind zwei Monde aufgegangen.“ Der König erlangt vom Götterfuhrmann, dass er ihn durch den Inferno wie den Paradiso führt. Zuerst geht die Fahrt zur Hölle. Nimi sieht den glühenden Höllenstrom mit den gepeinigten Seelen und spricht:

> Mich überkommt bei diesem Anblick Schrecken.
> Ich frage dich, göttlicher Wagenlenker,
> Was ist's, das diese Sterblichen gesündigt,
> Dass sie gestürzt sind in der Hölle Qualstrom?

Der Wagenlenker antwortet:

> Die Starken, die auf Erden voller Bosheit
> Misshandelt und gequält die Schwachen haben,
> In roher Gier mit Sünde sich beladend:
> Die sind's, die in der Hölle Qualstrom stürzen.

Und von einer Höllenregion zur andern geht die Fahrt weiter. Hier sieht man Sünder, deren Fleisch von Geiern und Raben gefressen wird; das sind die Geizigen, die den frommen Asketen und Brahmanen nichts gegeben, sondern sie geschmäht und gekränkt haben. Dort trinken Seelen, von der Höllenglut gequält und nach Kühlung verlangend, aus einem übelriechenden See von Blut und Eiter; es sind die Elternmörder und Mörder von Heiligen. Aber eher

würde des Königs Lebenszeit ablaufen, als er mit der Betrachtung aller Höllen fertig werden könnte. So wendet der Lenker den Wagen:

Komm, weiser Fürst, empor jetzo zur Himmelswelt des Götterherrn.

Nun erscheinen die Paläste der Himmelsbewohner, erbaut aus kostbarem Gestein; überirdische Musik und die Tänze himmlischer Tänzerinnen ergötzen die Seligen. Die hier den Lohn ihrer Taten empfangen, sind die Freigebigen, die für die Heiligen Klosterhäuser erbaut, Gärten und Brunnen angelegt, die Festtage und alle Gebote der Tugend gehalten haben. Endlich langt die Fahrt bei der Stadt des Götterkönigs an. Die Götter kommen ihrem Gast entgegen, führen ihn in die Götterhalle und laden ihn ein, bei ihnen zu bleiben und sich aller Genüsse der Himmelswelt zu erfreuen. Aber der König lehnt ab; er will die Seligkeit nicht als fremde Wohltat empfangen; zur Menschenwelt will er zurückkehren und dort durch seine Werke sich den Himmel verdienen:

Die selbstgetanen Guttaten allein sind mein vollwertig Teil.

So fährt ihn der Götterfuhrmann wieder zur Erde herab.

Wer kann diese Erzählung lesen, ohne sie in Gedanken mit Dantes Dichtung zu vergleichen? Und wer kann vergleichen, ohne zu empfinden, wie arm und kahl dies buddhistische Höllen- und Himmelsbild ist? Die nächstliegende Erklärung des weiten Abstandes — dass der indische Poet eben kein Dante war — ist zutreffend genug, aber für sich allein doch nicht ausreichend. Hier spielen Zusammenhänge mit, die über den Bereich der einzelnen Persönlichkeit weit hinausgehen. Zunächst, dass es in Indien an dem grossen Stil von Liebe und Hass, an den Kämpfen und Leidenschaften fehlte, deren gewaltige Wellen aus dem Leben, das Dante umgab, durch die drei Jenseitsreiche der Göttlichen Komödie fluten. Und weiter: für Glauben und Poesie des Buddhismus stand nicht wie für Dante im Mittelpunkt die

übererhabene Gestalt eines Gottes, dessen Glorie alle Welten durchstrahlt. Sondern hier war die höchste Macht das unpersönliche Weltgesetz, das über alles Dasein Leiden verhängt; das letzte Ziel war der ewige Frieden des Nirvana, des Erlöschens. Jedem andern Ideal musste durch dieses gewissermassen die Kraft ausgesogen werden. Eine solche gestaltlose Idee aber zu verkörpern stand nicht in der Macht eines erzählenden Gedichts, und so würde dem Buddhismus unrecht tun, wer sein Urteil über ihn durch das Poem von König Nimis Himmel- und Höllenfahrt bestimmen lassen wollte.

VIII.

Vom Inhalt unsrer Erzählungen müssen wir zum Schluss noch einen Blick auf ihre Form tun und fragen, wie weit das Wollen und Vollbringen der buddhistischen Autoren oder des Zeitalters, das sie für uns repräsentieren, das Erzählen zu einer Kunst erhoben hat.

Wir erwähnten schon, dass von den Zeiten des Rigveda her die aus Prosa und Versen gemischte Form der Erzählung, die früher geschildert worden ist[1]), sich auf die Buddhisten vererbt hatte. Auch diese haben, wie die vedischen Erzähler, festen Wortlaut, der in den Schulen gelehrt und auswendig gelernt wurde, nur den Versen gegeben. Die prosaischen Teile standen allein dem Inhalt nach fest; ihre Gestaltung lag jedesmal in der Hand dessen, der gerade erzählte. Uns sind sie nur durch einen aus späterer Zeit stammenden Kommentar überliefert[2]).

---

[1]) Siehe oben S. 44 fg.

[2]) Demnach kommt der Ueberlieferung der Prosa in der Tat nicht dieselbe volle Authentizität zu wie derjenigen der Verse. In wenigen, vielleicht in vielen Details ist gewiss für die Ueberlieferer der echte Inhalt der Prosapartien verwischt gewesen oder haben sie sich ihrerseits unberechenbare Freiheiten genommen. Im ganzen ergeben doch die Prüfungen, die wir hier anstellen können, ein für die Ueberlieferung durchaus günstiges Resultat. Eine Kritik, die sich

Hier ist nun natürlich so wenig wie in der Literatur des Veda die Dissonanz überwunden, die daraus hervorgeht, dass von jenen beiden Bestandteilen der Erzählung nur der eine künstlerische Ausgestaltung empfangen hat: denn die Zeit, in der man auch die Prosa zu einem Kunstwerk erhebt, ist noch nicht gekommen. Vielleicht hat sich jene Dissonanz der vedischen Zeit gegenüber mit dem vermehrten Reichtum und der gesteigerten Pracht des poetischen Schmucks sogar noch verschärft. Die Prosa ist schlicht und einfach. Ruhig und vergnüglich geht sie ihren Gang. Sie kennt keine Abstufungen im Tempo der Bewegung; nirgends hält sie sich auf und beeilt sich nirgends. Sie versagt sich nicht, in mässiger, immer gleichbleibender Breite zu erzählen, wie die handelnden Personen aussahen, wie sie sich bewegten, was sie empfanden, was für Nebenumstände eintraten. Man vergleiche eine der buddhistischen Tierfabeln mit der entsprechenden Fabel bei Aesop. Der griechische Erzähler bringt in jener Weise, die Lessing so treffend beschrieben und selbst nachgeahmt hat, die Geschichte auf ihren knappsten und spitzesten Ausdruck, sozusagen auf ihre mathematische Formel. Der Inder begnügt sich nicht damit zu sagen, dass der Wolf den Kranich — oder vielmehr hier der Löwe den Specht — antraf und ihn aufforderte, für Lohn ihm den Knochen aus dem Halse zu ziehen. Er beschreibt in aller Behaglichkeit, wie der Specht, der gerade Futter sucht, den schwer gequälten Löwen sieht. Er setzt sich auf einen Ast und fragt: „Freund, was hast du, das dir weh tut?" worauf die beiden ernstlich und verständig miteinander über die Sache reden. Spricht dann ein Vers die Moral der Geschichte scharf pointiert aus, so hat solcher Wechsel der Form seinen eigenen Reiz. Weniger erfreulich

---

nicht begnügte in Bezug auf die Einzelheiten ihre Reserven zu machen, sondern Zweifel dagegen erhöbe, dass uns im grossen und ganzen wirklich der echte Typus der alten Erzählungen dem Inhalt nach — ich wage hinzuzufügen auch der Form nach — vorliegt, würde meines Erachtens über das Ziel hinausschiessen.

aber wirkt der Kontrast, wenn sich oft, besonders in den umfänglicheren Erzählungen, von der schmucklosen Natürlichkeit jener Prosa als poetische Einlagen bald überlange Vorträge moralisch-lehrhaften Inhalts, bald Gefühlsergüsse oder Schilderungen, man möchte sagen wie Koloraturarien, abheben. Gewiss schliesst der rhetorische Pomp, der hier zu herrschen pflegt, nicht wirklichen Reichtum an anmutigen Bildern und zarter Empfindung aus, aber Glieder am Körper der ganzen Erzählung sind solche Dichtungen nicht; sie sind zum Selbstzweck geworden. Hier wird ein trauriges Geschick von Tod oder Trennung beweglich und beredt beklagt, dort beteuert ein treues Weib mit derselben Beredsamkeit, dass sie den Gatten im Unglück nicht zu verlassen gedenkt, oder Naturschönheiten werden besungen — so in jener Geschichte vom Prinzen Vessantara die Herrlichkeit der Himalayawälder, in denen der verbannte Königssohn bald den Schmerz um die Heimat vergessen wird:

Wenn du dort in den Waldtiefen des Bergstroms mächt'ges Rauschen hörst
Und die Lieder der Waldgeister, vergisst du deines Königreichs.

Wenn in der Blüten Pracht prangen die erdentspross'nen Bäume rings
Und süsse Düfte sanft wehen, vergisst du deines Königreichs —

und so durch lange Reihen von Versen, in denen dem Verbannten hier das Bild seiner Kinder vor Augen gestellt wird, wie sie fröhlich bekränzt in der Einsiedelei spielen werden, dort der alte Elefant, der sechzigjährige, der sich allein im Walde ergeht, oder der blauhalsige Pfau, der vor den Pfauenweibchen tanzt. Die Einlage einer andern Erzählung — diesmal nur eine einzige Strophe — gibt ein Beispiel von den Liebesliedern jenes Zeitalters. Ein König, des Augenlichts beraubt und sterbend, gedenkt seiner Königin, die er nicht wiedersehen wird:

Du Dunkle, leicht gleich schwankem Zweig dich regend,
Mit Sandelöl die duft'gen Glieder netzend —
Ich sterbe, Holde, ohne dich zu schauen,
Und dich nicht schaun ist härtres Leid als sterben.

Solche in die Erzählungen eingefügten Lieder weisen auf einen Charakterzug des künstlerischen Gestaltens der Inder hin, der sich zwar zu voller Schärfe erst in der späteren Literatur, in Lyrik, Drama, Roman des Mittelalters steigert, der sich aber, tiefgewurzelt wie er ist, auch jetzt schon deutlich ausprägt. Man halte dem Schönheitsideal der griechischen Plastik, dem Ideal des nackten Körpers in seiner freien Herrlichkeit, das indische Schönheitsideal entgegen, wie es sich etwa in der Bajadere ausdrückt, deren Gestalt umhüllt, fast verhüllt ist vom Prunk kostbarster Gewänder und noch kostbareren Schmucks. Ganz ebenso bildet der indische Dichter, der indische Erzähler nicht gleichsam den nackten Körper seines Gedichts in Ebenmass und Schönheit, sondern er bedeckt ihn mit Schmuck. Immer erfinderischer wird er darin werden, immer bunter schimmernden und flimmernden Schmuck zu ersinnen, immer neue Stellen jenes Körpers zu entdecken, die er mit solchem Schmuck beladen und überladen kann. Der Beschauer lässt sich vom Funkeln des Goldes und der Edelsteine blenden; nach den Formen, die sich hinter jenem Glanz verbergen, und nach ihrem Leben fragt er nicht.

Zieht man diese Formen aus der Umhüllung hervor, so wird man auch hier wieder finden, dass eigentümlich indische Seltsamkeiten, bizarre Störungen des Ebenmasses, die der späteren Kunstpoesie ihren Charakter verleihen, schon jetzt zu erscheinen begonnen haben. Es ist wahr, wo eine einfache Begebenheit zu berichten ist, hat die Erzählung meist eine Gestalt, der eine gewisse anmutige Leichtigkeit nicht fehlt. Häufig aber, namentlich in den umfangreicheren Geschichten, gewinnt die indische Neigung zur Massenhaftigkeit, zu dem Zuviel die Oberhand, und ein unzureichendes Gefühl für Form und Proportion zeigt sich der Beherrschung dieser Massen nicht gewachsen. Man kann sich nicht genug darin tun, das vollgehäufte Mass noch voller zu häufen. Wir erwähnten die Erzählung von jenem Spruch des weisen Richters, der an das salomonische Urteil erinnert (S. 114).

Sie bildet ein Glied in einer langen Reihe von ungefähr zwanzig ähnlichen Geschichten, in denen einmal nach dem andern der weise Mann mit immer demselben Scharfsinn einen unentscheidbaren Streit entscheidet, ein unlösbares Rätsel löst oder irgend etwas Unmögliches möglich macht und so jedesmal von neuem alles Volk in immer dasselbe höchste Erstaunen versetzt. An andern Stellen verliert sich der Gang der Handlung in ein unübersehbares Gewirr von Seitenrichtungen. Er gerät in Hinterhalte. Er verfängt sich in Irrgängen von Zufälligkeiten, die einander kreuzen. Neue Fäden werden geknüpft, alte fallen gelassen. In die Geschichten werden andre Geschichten hineingepackt: der Anfang der Kunst, die später so schwungvoll und man möchte sagen mit solch verschmitzter Schadenfreude gegenüber dem hoffnungslos sich verwirrenden Zuhörer betrieben wird, aus der einen Geschichte in eine zweite, aus dieser in eine dritte und so oft ins Unabsehbare hinüberzugleiten. In der Ueberfülltheit dieser Erzählungen fehlt es ganz so wie in den bis in die letzten Winkel mit Figuren überladenen altbuddhistischen Reliefs an Luft und Licht, an freiem Raum, in dem das Wesentliche vor dem Nebensächlichen in den Vordergrund treten könnte; es fehlt an reinen Verhältnissen der Teile, an dem Ziel, dem alles zustrebt, an der Einheit, der sich alles unterordnet. Man hat wohl eine Fülle schöner und lebensvoller Einzelheiten zu erfinden gewusst, aber die Aufgabe, ein schönes und lebendiges Ganzes zu schaffen, ist ungelöst und unverstanden geblieben. Die Klarheit und das Gleichgewicht eines solchen Ganzen kann sich nur bei einer andern Klarheit der geistigen Atmosphäre, einem andern Gleichgewicht des Seelenlebens vollenden, als je in Indien geherrscht hat.

Drittes Kapitel

Die beiden Epen und Manus Gesetze

I.

In den grossen religiösen Bewegungen, in deren Mitte Denker und Lehrer wie Buddha standen, hatte die alte Zeit Indiens ihr Ende gefunden. Die mächtige Einheit, die alles geistige Leben umfasst hatte, seit Jahrhunderten langsam gelockert, war zusammengebrochen. An ihre Stelle waren scharfe, ja feindliche Gegensätze des Glaubens getreten, umso schärfer, je frischer sie waren. Sie trennten die, welche im gelben Mönchskleide, dem eigenen Denken sich anvertrauend, auf neuen Wegen Erlösung aus Welt und Weltleiden suchten, von denen, die daran festhielten, nach altem Brauch den Göttern mit den Liedern und Sprüchen des Veda den Reiskuchen oder den Somatrank zu opfern.

Aber auch in den Kreisen dieser Altgläubigen konnte das von den Vorvätern ererbte Denken und Empfinden nicht unangetastet und unvermischt bestehen bleiben.

Aus den Bereichen ausserindischer Kultur kamen freilich auch jetzt noch keine bedeutenden Anstösse, die hier Wandlungen hätten herbeiführen können. Zwar hatte Alexander die Grenzen Indiens überschritten, und weiter als er drangen nach ihm jene griechischen Fürsten vor, deren jahrhundertelange Herrschaft im Induslande durch Massen griechischer und griechisch-indischer Münzen bezeugt wird. Aber bis zu den eigentlichen Mittelpunkten, an denen sich das indische Denken über die Welt feststellte, reichten diese Einflüsse kaum, und der Hindugeist war wenig geneigt, sich der Be-

trachtung und Einwirkung so fremden Wesens hinzugeben. Man sah in den Yavana[1]) nichts Wichtigeres als einen der vielen Stämme, die von einstiger Kshatriyawürde durch Ungehorsam gegen die Brahmanen zu ihrem gegenwärtigen niedrigen Shudradasein herabgesunken waren. Oder man erzählte, dass die Wunschkuh des grossen Vasishta sie zugleich mit einer Menge andrer Barbarenvölker aus sich heraus ans Licht gebracht habe, um gegen Vishvamitra zu kämpfen: so leicht wurde das Problem erledigt, welches das Erscheinen dieses Volkes auf dem geschichtlichen Schauplatz stellte. Und wenn es schliesslich an bedeutenden Einwirkungen der Griechen auf die Kunst und Wissenschaft Indiens nicht gefehlt hat, so scheinen sich doch diese Wirkungen erst spät, in nachchristlicher Zeit, Bahn gebrochen zu haben. In den ersten Jahrhunderten nach Alexanders grossem Zuge ist es in allem Wesentlichen bei der alten Abgeschlossenheit der geistigen Welt Indiens geblieben.

Aber innerhalb dieser Welt vollzogen sich Wandlungen, oder richtiger, durchmassen längst im Fluss begriffene Wandlungen neue Strecken ihrer Bahnen. In wirrerer und üppigerer Fülle der Formen, in heisseren Farben schwelgte jetzt die Phantasie; das Empfinden schwankte zwischen wilderer Glut und wollüstigerem Ermatten; spitzer, raffinierter, auf verschlungeneren Wegen schritt das Denken, die Wissenschaft vorwärts.

Wie immer im älteren Indien ist es das religiöse Gebiet, auf dem diese Wandlungen sich in hellster Beleuchtung zeigen. Hier ist das grosse, für das Zeitalter charakteristische Ereignis die Erhebung der Götter Vishnu und Shiva zu beherrschender Höhe.

Vor Jahrhunderten war es die abstrakte Spekulation gewesen, die über dem Gewirr der Vedagötter das Brahma, das All-Eine in seiner blassen Unermesslichkeit hatte erscheinen lassen. Jetzt stiegen aus wogenden Tiefen der

---

[1]) Den Griechen, eigentlich den Joniern.

Volksseele Gestalten neuer, persönlicher Götter auf, voll strotzender, unwiderstehlicher Lebensfülle. Die Griechen, gewohnt, in den Gottheiten fremder Völker die eigenen wiederzuerkennen, berichteten, dass in den Gebirgen Indiens Dionysos mit bacchischem Festjubel verehrt werde, auf den Ebenen aber Herakles. Dionysos war kein andrer als der von wild-orgiastischem Kultus umgebene Shiva; Herakles war Krishna, der Vernichter von Riesen und Ungeheuern, die gefeiertste unter den Inkarnationen des Gottes Vishnu.

Die näheren Umstände, unter denen Vishnu-Krishna und Shiva sich zu ihrer Grösse erhoben haben, sind dunkel. Wir können nur so viel sagen, dass es für Vishnu und namentlich für Shiva in der Vorstellungswelt des Veda nicht an Anknüpfungspunkten fehlt, wie denn auch ihre Verehrung sich mit dem alten Kultus eng verbündet hat, dass aber doch das eigentliche Wesen des einen wie des andern Gottes durchaus unvedisch ist. Man hat an Einflüsse der Urbewohner Indiens gedacht. Es scheint in der Tat, dass solche hier mit im Spiel sind, aber es mag dabei doch wohl nur zum Teil an so greifbare Vorgänge zu denken sein, wie die Uebertragung bestimmter Glaubens- und Kultusformen von den einen Volksstämmen auf die andern. Vor allem werden jene Einflüsse in einer tieferen Weise gewirkt haben, die wir nur ahnen können: durch die allmählich fortschreitende Wandlung des Blutes, die eine Wandlung der Seele bedeutet, durch das beständige Einströmen neuer Mengen von Wilden- und Halbwildenblut in die Adern derer, die sich noch immer Arier nannten. Zeus und Apollon haben ihre Herrschaft behalten, solange es griechische Götter gab, denn das Griechenvolk blieb dasselbe. Indra und Agni mussten andern Göttern das Feld räumen, denn das indische Volk war ein andres geworden. Für diese Geister, in denen unergründliche Mischungen widerstreitender Kräfte, miteinander verschlungen, gegeneinander entfesselt, ihr Spiel trieben, waren die Vedagötter allzu kindlich einfach; gar zu leicht war ihr Wesen ausgeschöpft. Sie waren von

Norden gekommen: jetzt brauchte man tropische Götter. Es waren kaum mehr feste Gestalten; es waren ganze Gestaltenknäuel, Körper, aus denen Köpfe über Köpfe, Arme über Arme hervorquollen, Mengen von Händen, die Mengen von Attributen, Keulen und Lotusblumen halten: überall üppige und düstere, grandiose Poesie, Ueberfülle und verschwommene Formlosigkeit: ein böses Verhängnis für die bildende Kunst. Wenn am Ende des Aeon über dem allbedeckenden Ozean Finsternis hereinbricht, schwimmt über den Tiefen Vishnu, getragen von den Windungen der tausendköpfigen Schlange:

Auf den Wassern, den weltweiten, ruht dort der Gott, der selige,
Schlummerumhüllt, des Alls Herrscher, im tiefen Dunkel seiner Nacht[1]).

Ist dann das Weltleben zu neuem Tage erwacht, steigt der Gott bald in tierischen, bald in menschlichen Avataras hernieder. Als Eber bringt er die Erde, die an der Spitze seines ungeheuren Zahnes haftet, aus der Tiefe zum Licht; in der Verkörperung Krishnas ergötzt sich der Menschgewordene jetzt an wollüstigem Spiel mit den Scharen liebestrunkener Hirtinnen, jetzt an übergewaltigen Kämpfen und Siegen. Shiva „der Gnädige", der furchtbarste der Götter, weilt in der unnahbaren Einsamkeit des höchsten Hochgebirgs, schlangenumwunden, aus dem Schädel trinkend, auf der Stirn das dritte Auge, dessen Blick seine Feinde zu Asche brennt, durchglüht von sinnlich-übersinnlicher Ekstase, von der wild taumelnden Lust unendlichen Schaffens und Zeugens, unendlichen Zerstörens —

Er lacht, er lässt Gesang schallen, lieblich im Tanze schwingt er sich,
Cymbel- und Lautenklang weckt er, von bunten Schwarmes Lärm umtost.
Weinend macht er das Volk weinen; weit gähnt sein Mund, leicht hüpft sein Fuss;
Trunkenem gleich, gleich Wahnsinn'gem in wirrem Wohllaut redet er.

Die Vishnu- und Shivaverehrung schlägt Saiten an, die in den Regionen des alten Buddhismus nicht klingen.

---

[1]) Aus dem Mahabharata; eben daher das folgende Zitat.

Auch gehört, wenn vielleicht nicht der Ursprung, so doch die volle Entwicklung jener Verehrung offenbar einer jüngeren Zeit an als der altbuddhistischen. Ein Schritt weiter ist geschehen in der Hingabe der Volksseele an das Masslose, an das Orgiastische, das wollüstig Grauenhafte, das mystische Delirium. Gewalten haben sich erhoben, neben deren noch heut unerschütterter Herrschaft über den indischen Geist die Macht des Buddhismus als eine vorübergehende Episode erscheint.

In der Literatur der letzten vorchristlichen Jahrhunderte kommt, nachdem sich die buddhistische Strömung in der Hervorbringung der heiligen Texte ausgelebt hat, vor allem die auf dem Veda fussende Richtung, für sich allein oder der Verehrung Vishnus und Shivas verbündet, in bedeutenden, für alle Folgezeit massgebend gebliebenen Schöpfungen zu Worte. Dabei treten begreiflicherweise dort, wo die aus den alten vedischen Schulen ererbte Gelehrsamkeit die Leitung übernimmt, jene beiden Götter weniger hervor. Dafür drängen sie sich immer entschiedener in den Vordergrund, wo modernere und volksmässigere Strömungen herrschen; hier verblassen die alten Götter mehr und mehr neben ihrer übermächtigen Gestalt. Ueberall aber, wie auch das Mischungsverhältnis des alten und neuen schwanken mag, prägt sich in diesen Schichten der Literatur ein Charakter aus, der zum literarischen Wesen der Buddhisten in schärfstem Gegensatz steht. Wenn die tiefe Innerlichkeit, die mit so ergreifender Gewalt aus der Lyrik der gelbgewandigen Mönche spricht, ausserhalb des Buddhismus nicht ihresgleichen hatte, so konnte doch die brahmanische Literatur eine Vielseitigkeit und einen Schwung entfalten, dessen der Buddhismus seiner Natur nach nicht fähig war. Für ihn konzentrierte sich alles auf den Gedanken an das Leid des Daseins und an die Erlösung. Seine ganze Literatur war geistlich. Weltliche Interessen, die schliesslich auch hier nicht fehlten, blieben doch eng umgrenzt und umkleideten sich mehr oder weniger notdürftig mit religiösem Gewand. Lebensfrische und Leidenschaft,

die Freude an Glanz und Farbe fand innerhalb der buddhistischen Poesie höchstens in der Literatur der frommen Erzählungen bescheidenen Spielraum, wo sie sich sozusagen unerlaubterweise regen konnte. Wie hätte die aus allem Dasein hinausfliegende Sehnsucht ein Epos zu schaffen vermocht? Epische Poesie grossen Stiles, frei in bunte Weiten gehend, kann nur gedeihen, wo bewegtes Weltleben blüht. So konnte und musste allein das Brahmanentum diese Poesie pflegen. Hier galt es, ehrwürdige Ueberlieferungen von Kämpfen und Abenteuern der Vorzeit festzuhalten und unabsehbare Massen andern, alten wie neuen Stoffes mit vollen Händen darüber zu häufen. Es galt, von den Wundern Vishnus und Shivas zu erzählen und diese Götter von der Herrschaft über die ganze Sagenwelt Besitz nehmen zu lassen, daneben Lehrhaftes aller Art, nachdem sich die Pforten des Veda geschlossen hatten, in den weit geöffneten Räumen dieser immer noch von einem Abglanz vedischer Heiligkeit überstrahlten Literatur unterzubringen. So gaben brahmanische Poeten in den ungeheuren Dimensionen, welche der Sinnesart dieses Zeitalters entsprachen, dem Epos Indiens seine Gestalt oder vielmehr seine mächtige Ungestalt.

Ein ähnlicher Gegensatz zwischen Buddhismus und Brahmanismus wie auf dem Gebiet der Dichtung zeigt sich auch auf dem der wissenschaftlichen Literatur. Der Buddhismus musste der Wissenschaft, dem Erkenntnistriebe den Schwung benehmen, auch auf andre Rätsel als das eine des Weltleidens die Antwort zu suchen; er musste die Freude daran lähmen, im Reichtum und der Feinheit der Lösungen, die man den Problemen gab, sich mit Anspannung aller Kraft zu überbieten. In der brahmanischen Literatur wehte ein andrer Geist. Hier erblühten mannigfache wissenschaftliche Bestrebungen. Zwar die Naturforschung blieb zurück; die Astronomie kam auch jetzt noch über das Stadium unklarer Anfänge kaum hinaus. Aber in mehr als einem Zweige der Geisteswissenschaften wagte man sich erfolgreich an Probleme, die es für den Buddhismus überhaupt nicht

gab. So versuchte man, Sitte und Recht, die Ordnungen der Kasten in feste Regeln zu fassen: eine Aufgabe, die sich der Buddhismus nur in der engen Beschränkung auf die Satzungen seiner Mönchsgemeinde gestellt hat; denn an den Ordnungen des Weltlebens, soweit er von ihnen überhaupt Notiz nahm, übte er allein Kritik, ohne selbst schöpferisch aufzutreten. Nicht weniger überlegen zeigte sich das Brahmanentum dem Buddhismus in der wissenschaftlichen Betrachtung der Grammatik. Den Buddhajüngern war das Wort nur ein gleichgültiges Mittel des Ausdrucks; hier war der Geist alles, der Buchstabe nichts. Welch andern Boden für grammatische Forschungen bot das Brahmanentum mit seiner Verehrung des Worts als einer Verkörperung des Göttlichen, mit seinem am Veda geschulten Aufmerken auf jeden Buchstaben, auf jede feinste Nüance der Aussprache und des Akzents!

In seiner vollen Bedeutung aber offenbart sich der Gegensatz zwischen dem literarischen Schaffen der Brahmagläubigen und der Buddhisten, wenn man ihn bis zu seiner tiefen Grundlage verfolgt, zu der Sprache, die jene Literaturen redeten. In den heiligen Texten der Buddhisten herrschte die lebendige Sprache, oder vielmehr herrschten alle Sprachen, die, anders im Osten Indiens, anders im Westen oder Süden, in Dorf und Stadt von Mund zu Munde gingen. Die Literatur der Brahmanen bediente sich der „geschmückten Sprache“, des Sanskrit. Jenen Dialekten gab die Abgeschliffenheit der Laute ihren Charakter, die durch die lässlichen Sprechgewohnheiten des Volkes überall im Lauf der Zeiten hervorgebracht wird; das Sanskrit bewahrte unverändert, mit einer gewissen feierlichen Umständlichkeit, die altertümliche, scharf ausgeprägte Lautgestalt, die aus den Zeiten der Vedapoesie und aus noch fernerer vorgeschichtlicher Vergangenheit ererbt war. Wie im Zeitalter Dantes der jung aufblühenden Literatur der *volgar lingua* das Festhalten an den alten Traditionen lateinischer Schriftstellerei gegenüber stand — wie man etwa das Zahlwort „sieben“ hier *sette,* dort *septem*

schrieb —, so war es auch in Indien: jenes selbe Wort hiess bei den Buddhisten *satta,* im brahmanischen Sanskrit dagegen *sapta;* oder ähnlich dem Verhältnis des italienischen *ama* zum lateinischen *amat* sagten die Buddhisten *siyâ* („es sei“), während die Brahmanen an dem alten *syât* festhielten.

In der Tat war das Sanskrit des Mahabharata oder der Gesetze Manus annähernd ebensoweit davon entfernt, eine lebende Sprache zu sein, wie etwa das Lateinische in Dantes Zeit. Das wirklich Lebendige waren allein die Volksdialekte; das Sanskrit war ein sehr eigenartiges Kunstprodukt. Die vedischen Schulen hatten die Kenntnis der Sprache, in der die alten Lehrtexte der priesterlichen Wissenschaft verfasst waren, in die Zeiten hinüber gerettet, in welchen jene Sprache aus dem Volksmunde längst verschwunden war. Und mit der Kenntnis auch einen gewissen Gebrauch. Neu verfasste Behandlungen derselben Gegenstände, wohl auch die mündlichen Diskussionen der priesterlichen Kreise bedienten sich der Sprache, an die das heilige Wissen von alters her geknüpft war. Das verstand sich von selbst, so wie es selbstverständlich war, dass die mittelalterlichen Theologen lateinisch schrieben und disputierten; ja, in Indien, wo man die Texte nicht schrieb und las, sondern auswendig lernte und sich dadurch mit ganz andrer Intensität geistig von ihnen in Beschlag nehmen liess, muss der Einfluss der alten Sprache sogar noch stärker gewesen sein, als er im Okzident sein konnte. Auch die Poesie wird — vermutlich neben volksmässigerer Verwendung der lebenden Sprachen — da, wo sie ihren Schöpfungen höhere Würde zu geben, sie den Vedatexten anzunähern wünschte, sich des Sanskrit bedient haben. Und so behielt oder erlangte dieses auch im täglichen Leben und Verkehr eine nicht unerhebliche Geltung. Korrekt Sanskrit zu sprechen galt als Standespflicht der Brahmanen. Und, wie das zu geschehen pflegt, drängten sich zum Gebrauch der Sprache, die in so angesehenen gesellschaftlichen Sphären als schicklich anerkannt war, immer weitere Kreise. In Mahabhashya, einem grammatischen

Werk, das wohl dem zweiten Jahrhundert v. Chr. angehört, begegnet die gewiss aus dem Leben gegriffene Situation, dass ein Grammatiker und ein Stallmeister in ein spinöses Redegefecht über die richtige Bildung einer Sanskritform geraten; es ist nicht der Grammatiker, der dabei das letzte Wort behält. So wird für weite Gebiete und lange Zeiträume der bekannte Gebrauch des indischen Dramas durchaus der Wirklichkeit entsprochen haben, dass neben den geistlichen Herren auch Könige, Minister, Generale, überhaupt alle höher gestellten Männer Sanskrit reden, während niedrige Personen, wie Diener oder Spassmacher, und die Frauen Volksdialekte (Prakrit) sprechen: „redet eine Frau Sanskrit," heisst es in einem Drama, „so klingt es wie das Schnüffeln einer jungen Kuh, der man einen Strick durch die Nase gelegt hat." Die Sanskrit und Prakrit Sprechenden verstanden einander, wie jetzt in Holstein oder Mecklenburg hochdeutsch und plattdeutsch Redende sich verstehen.

Natürlich konnte aber eine Hochsprache wie das Sanskrit, an die Traditionen der Vergangenheit sich klammernd und künstlich lebendig erhalten, doch nicht in Wirklichkeit die alte Sprache selbst, sondern nur eine Annäherung an sie sein. Das Eindringen moderner Elemente, das fortwährende Durchschimmern der populären Idiome, liess sich — man kann vielleicht sagen zum Glück — nicht verhüten, ebensowenig der Verlust vieler alter Bildungsweisen und einzelner Worte, die den Anhalt am lebendigen Sprachgefühl allzu vollständig verloren hatten. Weniger unschädlich war, dass fortwährend an Stelle der alten Sprache selbst sich deren keineswegs immer zutreffendes Bild schob, wie es sich der Spekulation grammatischer Theoretiker darstellte. Denn die Fortpflanzung der Sprachkenntnis wurde hier natürlich viel weniger durch das Leben als durch die Kunstmittel grammatischer Unterweisung beschafft. Das eben erwähnte Mahabhashya freilich bemerkt einmal, dass zwar, wer einen Topf braucht, zum Töpfer geht, aber wer Wörter braucht, nicht ebenso zum Grammatiker geht und zu ihm sagt: „Ich

brauche Wörter; mache mir welche.“ In Wirklichkeit wird doch, wer das Sanskrit betrachtet, oft keine natürlichen Gebilde vor sich zu sehen meinen, sondern sozusagen Töpferware, Produkte eines freilich hoch entwickelten sprachlichen Kunstgewerbes. Da ist der Auslaut jedes Worts nach künstlichen, vielfach reinster Gelehrtenwillkür entsprungenen Regeln vom Anlaut des folgenden Worts abhängig gemacht. Nach dem Rezept werden unnatürliche Konjugationsformen angefertigt. Vergleichbar den vielköpfigen und vielarmigen Götterungeheuern jener Zeiten erwachsen aus langen Reihen von Worten die kunstvollen Ungestalten unübersehbarer Zusammensetzungen, mit denen der Poet sein „glattsüssgeneigtsinnkündungsgefügtes“ Gedicht schmückt. Es fehlt dieser Sprache nicht an Feinheit, nicht an Schärfe, am wenigsten an üppigem Reichtum der Ausdrucksmittel. Aber ihr fehlt Unmittelbarkeit, volkstümliche Kraft und Frische. Sie kennt wohl neu auftretende Moden, aber nicht mehr natürliches Wachstum. Denn die lebendigen Dämonen mit ihrer Schöpfungskraft sind aus ihr entwichen; sie ist zum Spielwerk des Pandit geworden, des in alle Raffinements spitzfindiger Wissenschaft eingeweihten Gelehrten. Wer sie spricht, freut sich des schönen Beweises seiner Bildung. Wer sie hört, bewundert des Redners Kunst, wie im Ramayana die Kunst des Affen bewundert wird, der seine Botschaft im reinsten Sanskrit ausgerichtet hat:

Ei seht doch her, wie fein der hier der Grammatik System beherrscht.
So viel er sprach, ihm ist nirgends ein fehlerhaftes Wort entschlüpft.

Wo es um das, was man zu sagen hat, so ganz Ernst ist wie unter den alten buddhistischen Bettelmönchen, fühlt man sich zu dieser Sprache nicht hingezogen; hier bleibt für solche Dekorationen kein Raum.

II.

Die Schilderung der Sanskritsprache, die wir gaben, führt uns von selbst zum ersten von uns zu betrachtenden

grossen Werk dieser Literaturperiode, zur Grammatik des Panini.

Wir haben schon berührt, wie die eigentümliche Natur des Sanskrit als einer gewissermassen in der Luft schwebenden Kunstsprache mit besonderer Dringlichkeit die grammatischen Theoretiker zur Arbeit herausfordern musste. „Wollen wir nicht Barbaren werden, müssen wir Grammatik studieren," sagte man. Und wenn es in einem vedischen Vers von der Göttin Rede hiess, dass sie „gar manchem den Leib hingibt in Liebe wie dem Gemahl die schöngewand'ge Gattin" [1]), so zogen die Liebhaber von Wort und Wortkunst auch hieraus wieder die Folgerung: „Soll uns die Rede ihr Selbst enthüllen, müssen wir Grammatik studieren." Die alten Bemühungen theologischer Sprachgelehrter, zum Zweck des richtigen Vedavortrags die Laute der heiligen Texte zu analysieren und ihre Abwandlungen festzustellen, weiteten sich so zu einem Unternehmen von sehr viel grösseren Dimensionen aus. Jetzt galt es, die ganzen Reichtümer des Sanskrit wissenschaftlich zu bemeistern. Es handelte sich nicht um einen aus reinem Erkenntnistriebe geborenen Versuch, das Wesen der sprachlichen Erscheinungen zu begreifen, sondern vielmehr darum, jedem, der reden wollte, wie es sich für den Gebildeten schickt, in erschöpfender Vollständigkeit dazu Anweisung zu geben.

Dies Bedürfnis führte nun freilich das Denken der indischen Sprachgelehrten tief in das Innere des Sprachbaus. Ihren Bestrebungen kam zu gute, dass in Indien die Göttin Rede in der Tat sozusagen sich williger enthüllt als in manchem andern Lande. Die Worte des Sanskrit lassen sich vielfach leichter als etwa die des Griechischen in ihre Bestandteile zerlegen. Der Bau des griechischen *pherô, phereis, pherei* („ich trage, du trägst, er trägt") ist dunkel verglichen mit der Durchsichtigkeit der entsprechenden Sanskritformen *bharâmi, bharasi, bharati.* Hier war es nicht schwer, zu

---

[1]) Siehe oben S. 21.

sehen, dass zunächst am Ende dieser Worte ein Element vorliegt (*-mi, -si, -ti*), welches das „ich“, „du“, „er“ ausdrückt; dass diesem dann ein weiteres Element vorangeht (das *â* oder *a* der mittleren Silbe), das der Wurzel nicht immer eigen, als Suffix an sie getreten ist; dass endlich als letzter Kern, als die Substanz, welche die Vorstellung des Tragens ausdrückt, die Silbe *bhar* übrigbleibt. So war die Analyse herausgefordert und erleichtert; ein weites Feld eröffnete sich für die Betätigung spitzen Verstandes in der Aufstellung einer künstlichen Maschinerie von Klassifikationen der kompliziertesten Art, von Regeln, Ausnahmen, Ausnahmen von den Ausnahmen — kurz für gerade die Leistungen, die mit glänzender Gewandtheit zu vollbringen der Hindugeist recht eigentlich geschaffen war.

Viele Arbeiter legten hier, wie auf allen Gebieten der literarischen Produktion Indiens, Hand ans Werk. Die erhaltenen Texte zeigen, wie es überall lebhafte Diskussionen gab, sorgfältig spitzfindige Abwägung von Gründen und Gegengründen, Aufeinanderprallen der verschiedensten Theorien. Nur ausnahmsweise können wir über den Anteil der einzelnen an dem, was geleistet wurde, urteilen. Für uns und im wesentlichen schon frühzeitig für die Inder selbst wird dieser ganze Kreis von Bestrebungen durch einen bedeutenden Mann repräsentiert, dessen Namen alle andern verdunkelte, der, man kann sagen, die grammatische Wissenschaft Indiens in sich verkörperte: Panini.

Panini scheint ungefähr — allerdings ist dieser Ansatz erheblicher Unsicherheit unterworfen — gegen 300 v. Chr. gelebt zu haben.

Kein geringerer als Gott Shiva selbst soll ihm im Himalaya, erfreut über seine strengen Kasteiungen, das grammatische Meisterwerk offenbart und, unter furchtbarem Geschrei in den Wolken erscheinend, seine Rivalen gedemütigt haben. Als ein buddhistischer Missionar, so wird berichtet, fünfhundert Jahre nach Buddhas Tode die im äussersten Nordwesten Indiens belegene Geburtsstadt des

grossen Gelehrten [1]) besuchte, erzählte man ihm dort, dass alle Kinder der Stadt zum Studium seines Lehrbuchs, zur Verehrung seiner Tugenden angehalten werden und dass eine ihm errichtete Statue noch jetzt zu sehen sei. Aus vorchristlicher Zeit sind Beschreibungen der Schulen enthalten, in denen Knaben in der Kenntnis Paninis unterrichtet wurden. Der Lehrer „trug mit grosser Sorgfalt die Grammatik vor, so dass auch nicht ein einziger Laut unnütz war". Sprach ein Schüler einen unrichtigen Akzent, so hiess es: „Du machst es falsch", und die Belehrung wurde durch eine Ohrfeige unterstützt, denn man folgte dem Grundsatz:

Im Getändel wohnt Unbildung, rechtes Können in Schlägen wohnt.

Der glänzende Vorzug der panineischen Grammatik liegt in der scharfsinnigen, allerdings, wie wir schon andeuteten, durch das ganze Aussehen des Sanskrit erleichterten Zerlegung der Worte in ihre Elemente. Die Probleme, die sich hier Panini stellt und zum Teil in der Tat löst, dringen in Tiefen, die von den Sprachgelehrten des griechisch-römischen Altertums nicht erreicht worden sind. Erst in der neueren und neuesten Sprachforschung ist Paninis Kunst der Analyse wieder aufgelebt — freilich, müssen wir hinzufügen, hat man zugleich auch gelernt, sie in ihre Grenzen einzuschränken, sie mit der nötigen Vorsicht zu umgeben. Der nach Abscheidung aller ablösbaren Zutaten zuletzt übrigbleibende Hauptbestandteil des Wortes ist die Wurzel (*dhâtu*): Panini oder vielleicht schon einer seiner Vorgänger schuf — das erstaunlichste Werk für so hohes Altertum — ein Verzeichnis aller Wurzeln, auf die er die Worte der Sprache oft mit glänzendem Scharfsinn, nicht weniger oft freilich mit rücksichtsloser Gewaltsamkeit zurückführte. Weiter gab Panini eine erschöpfende Darstellung der verschiedenen Klassen der Elemente, die, an die Wurzel gefügt, aus ihr den „Stamm" bilden, sowie derer, durch deren Anfügung

---

[1]) Es war die Stadt Shalatura, in der Nähe des heutigen Atak.



an einen Stamm aus diesem ein sekundärer Stamm gebildet wird[1]). Er zählte die Endungen der einzelnen Kasus, der einzelnen Personen des Zeitworts auf. Viele dieser Elemente nehmen, je nachdem sie mit diesen oder mit jenen Lauten in Verbindung treten, verschiedene Gestalten an; mit grosser Klarheit wird in Paninis Grammatik die Identität der Substanz in diesen wechselnden Erscheinungsformen aufgewiesen, werden die Gesetze festgestellt, welche den jene Differenzen hervorrufenden Lautwandel beherrschen.

Und nicht nur auf das Aneinandertreten der Elemente, aus denen die Worte aufgebaut sind, erstreckt sich solche Erkenntnis. Sie dringt auch in die inneren Wandlungen ein, die das einzelne Element erleidet. Es sind die Erscheinungen gemeint, welche die moderne Wissenschaft seit Jakob Grimm als Ablaut benennt: jener Vokalwechsel, der z. B. in *werfe* und *geworfen*, in *finde* und *fand* auftritt. Paninis Grammatik gibt wenigstens für einen Teil dieser Erscheinungen eine Theorie, auf die man trotz mancher verfehlter Elemente — dass sie sich von solchen frei gehalten hätte, wäre geradezu undenkbar gewesen — doch nur mit Bewunderung hinblicken kann. Sie hat das Wichtigste dafür geleistet, das hellere und weitere Verständnis dieser Probleme vorzubereiten, welches die Sprachwissenschaft unsrer Zeit, mit unendlich reicheren Materialien arbeitend, den ganzen Kreis der verwandten Sprachen planmässig vergleichend, nicht mehr verfehlen konnte.

Vom Inhalt der panineischen Grammatik wenden wir uns zur Form, in der sie ihre tiefen Erkenntnisse darstellt. Eine Form, in der fremdartige Unnatur auf den Gipfel getrieben ist.

War es der übermässige Wortreichtum der alten theo-

---

[1]) Um an einem deutschen Beispiel zu veranschaulichen, was hier gemeint ist: aus der Wurzel, die in gotisch *beitan* („beissen") enthalten ist, wird durch Anfügung eines Suffixes ein primärer Stamm, althochdeutsch *bitt-ar,* unser *bitt-er* gebildet, von diesem weiter mit sekundärem Suffix *Bitt-er-keit.*



logischen Texte gewesen, die Endlosigkeit der sie erfüllenden Wiederholungen, was eine Reaktion hervorgerufen hatte? Man bildete einen Stil aus, der — ein echt indischer Zug — aus der Masslosigkeit der Länge in eine ebenso ausschweifende Masslosigkeit extremster Kürze verfiel. Es ist der Stil des „Sutra“, d. h. des „Fadens“. Was an solchem Faden aufgereiht wird, sind allerkürzeste Sätzchen, oft nicht einmal Sätzchen, sondern aneinandergefügte Abbreviaturen, algebraischen Formeln ähnlich, der knappste Anhalt für das Gedächtnis der Lernenden, durchaus unverständlich ohne einen beigegebenen Schlüssel, der diesen Texten nie gefehlt haben kann. Man steigerte die Kürze des Ausdrucks, indem man nach bestimmten Vorschriften zu dem in einer Regel Ausgesprochenen aus andern Regeln die notwendigen Zusätze und Einschränkungen ergänzte. Der Autor, wurde gesagt, dem es gelingt, einen halben kurzen Vokal zu sparen, freut sich darüber wie der Vater über die Geburt eines Sohnes. Es war ein Stil, vollkommen unfähig, auch nur einen Abglanz lebendiger Gedankenbewegung widerzuspiegeln, ein Stil, in dem der Wissende sein Wissen fertig Stück für Stück, Dogma über Dogma niederlegte, jeder Satz fest und starr wie Gestein, jeder mit künstlichster Berechnung, mit einer gewissen triumphierenden Schlauheit zwischen die andern eingefügt. In diesem Stil stellte man, unzweifelhaft schon vor Panini, die Lehre vom Opfer und den Opferliturgien dar; in diesem Stil baute man eine Wissenschaft nach der andern zu einem festen Lehrgebäude aus, von Recht und Sitte bis zur Philosophie, zur Poetik, zur Technik der kunstgerechten und eleganten Liebe. Der Sutrastil ist der charakteristische Stil der indischen Wissenschaft.

Paninis Grammatik nun zeigt diesen Stil in seiner höchsten Ausbildung. Durch ein raffiniertes System der Bezeichnung wird äusserste Kürze ermöglicht. An den einzelnen Elementen der Grammatik nämlich, z. B. an den Suffixen, sind „stumme Buchstaben“ angebracht: konventionelle Symbole irgendwelcher Eigenschaften dieser Suffixe,

wie etwa ihres Verhaltens hinsichtlich der Akzentuation[1]). So sind die Regeln Paninis — ihre Zahl ist etwa 4000 — grossenteils aus Worten gebildet, die keine Worte sind, sondern Häufungen technischer Symbole; die meisten Sätze bestehen nur aus wenigen Silben, absolut unanschaulich und ohne Kommentar unverständlich, darauf berechnet, durch Ergänzungen aus den umstehenden Sätzen und aus gewissen stillschweigend mit zu verstehenden Fundamentalregeln die richtige Deutung zu erhalten. Von dem, was uns als die natürliche Ordnung des Stoffes erscheinen würde, ist keine Spur vorhanden. Allgemeines und Allerspeziellstes, Wichtigstes und Nebensächlichstes geht unterschiedslos durcheinander, ohne sich irgendwie zu gegliederten, perspektivisch durchsichtigen Massen zu ordnen. Um eine einzelne Form etwa eines Zeitworts korrekt zu bilden, muss man rein mechanisch hieher und dorther aus einer Menge von Regeln, die durch das Labyrinth dieser Grammatik verstreut sind, die einzelnen Bausteine zusammenbringen. Die Sprache erscheint in solcher Darstellung nicht wie ein von mächtigem Leben erfüllter Körper, sondern wie eine grosse Galerie von Marionetten, die an Mengen sich kreuzender und scheinbar sich verwirrender Fäden in Bewegung gesetzt werden. Aber in der Tat verwirren sich diese Fäden kaum je. Der Kundige weiss sie zu ziehen, und die Figuren vollführen ihren verwickelten Tanz mit peinlicher Genauigkeit. Man glaubt, wenn man diese Grammatik betrachtet, das feine Gesicht des gelehrten Hindu vor sich zu sehen; seine Züge umspielt das Lächeln dessen, der mit allen Problemen fertig ist und mitleidig auf den Profanen herabblickt, zu dem er mit dem Verse eines indischen Fabelbuchs sagen könnte:

Ei, ei, hast nichts gelernt, Söhnchen; liessest dir's wohl ergehn so lang —
In der Wissenden Kreis wirst du versinken wie die Kuh im Sumpf.

---

[1]) Beispielsweise die Endung der ersten Person -*mi* (wie in *ásmi* „ich bin") heisst bei Panini *mip*; das *p* bedeutet, dass diese Endung nicht den Akzent auf sich zieht.

III.

Erst in diesem Zeitalter, das schon auf eine lange, an Wandlungen reiche Geschichte der Literatur zurückblickt, begegnen wir dem, was in Griechenland an der Spitze aller erhaltenen Poesie steht, dem nationalen Epos. Der Kontrast ist allerdings in Wahrheit nicht ganz so schroff, wie es auf den ersten Blick scheint. In der Tat ist es zu fester Entwicklung grosser epischer Poesie in Indien verhältnismässig spät gekommen: dies lag an der Schwäche der Aufmerksamkeit auf geschichtliche Vorgänge, die mit der Schwäche des geschichtlichen Lebens selbst eng zusammenhing; sodann an der weitgehenden Abhängigkeit der Literatur und ihrer gedächtnismässigen Ueberlieferung von dem früher und stärker auf andre Interessen als eben die Pflege des Epos gerichteten Brahmanenstande. Alles das hinderte doch nicht, dass nationale Epik sich in Wahrheit schon in immerhin wesentlich älterer Zeit als der hier von uns betrachteten entfaltet hat. Nur erfahren wir vom Aussehen des Epos in jenem Altertum allein aus Spuren, die es hinterliess, und aus Rückschlüssen. Das alte Heldengedicht liegt unter mächtigen Schichten späterer Poesie verschüttet; und in diesem Sinne darf das Epos, das wir vor uns haben, als eine Schöpfung — und zwar als die über allen Vergleich grossartigste Schöpfung — des jüngeren Zeitalters betrachtet werden, mit dem wir uns hier beschäftigen.

Der Stoff dieses Epos, des Mahabharata[1]), d. h. des grossen Gedichts vom Bharatidengeschlecht, ist allem Anschein nach im wesentlichen geschichtlich, und die Sänger,

[1]) Von Uebersetzungen des grossen Epos ist die französische von Fauche, die englische von Protap Chandra Roy zu nennen; daneben zahlreiche Uebersetzungen einzelner Teile oder Episoden, unter denen nach den Meisterwerken Rückerts auch die Arbeiten von Ad. Holtzmann („Indische Sagen") genannt zu werden verdienen. Ich verweise auch auf P. E. Pavolini, *Mahâbhârata, episodi scelti e tradotti, collegati col racconto dell' intero poema* (1902).

die es vortrugen, hatten das Bewusstsein, Geschichte zu erzählen — Geschichte in dem einzigen Sinn, in dem man damals Geschichte kannte: nicht als die vom Wahrheitssinn beherrschte Antwort auf die Frage des Wissensdurstes nach dem, was gewesen und geschehen ist, sondern als festlich schöne Verherrlichung der Taten der Vorfahren zum Ergötzen und zur stolzen Genugtuung der Nachkommen, die von des Sängers Kunst entzückt sprechen:

> Fern vergangnes Geschehn sieht man sichtbar gleichsam vor
> Augen stehn.

Das Verhältnis solcher Dichtung zur wirklichen Geschichte muss natürlich im einzelnen nach Ort und Zeit wechseln; gewisse charakteristische Grundzüge dieses Verhältnisses scheinen doch allgemein gültig zu sein, man möchte sagen mit Naturnotwendigkeit festzustehen. Einzelne beherrschende Hauptgestalten, einzelne bedeutendste Ereignisse pflegen von der Dichtung in mancher Beziehung getreu festgehalten zu werden, während in andern Beziehungen die Umrisse des Tatsächlichen sich verwischen und verwirren. Der Ort der Begebenheiten kann sich verschieben; noch leichter die Zeit, vollends wo, wie im alten Indien, auch die Wissenden keine sicher geordnete Jahresrechnung besitzen, die das unbestimmte Wogen der Ereignisse in festen Rahmen schliessen könnte. Ohne Rücksicht auf die geschichtliche Wahrheit treten Gestalten zusammen, welche die Dichtung miteinander in Verbindung zu bringen bequem oder wirkungsvoll findet. Geringfügiges, dem die rechte Stelle fehlt, wird von dem Gewichtigeren angezogen. Das Bedürfnis nach Kontrastwirkungen macht sich geltend. Jeder Sänger strebt, dem alten Stoff neuen Schmuck zu verleihen. Wo Lücken den Zusammenhang zerreissen, füllt die Dichtung sie, bewusst oder unwillkürlich, mit selbstgeschaffenen Gebilden aus, so wie es eben schön oder glaublich erscheint. Liebe und Hass der Poeten, ethische Motive treten zu den ästhetischen hinzu. Man vergegenwärtige sich, wie die deutsche Helden-

sage mit den Kämpfen der Burgunden und Hunnen, mit den grossen Gestalten des Attila, des Theodorich umgeht: man wird sich eine Vorstellung davon machen, wie es hier einen Kern wirklicher Geschichte gibt und wie um diesen Kern Nebel der Dichtung sich gelagert haben.

Die historische Schätzung der indischen Heldensage befindet sich nun freilich gegenüber derjenigen der deutschen im empfindlichsten Nachteil. Ueber die gotischen und burgundischen Helden besitzen wir, dank den römischen Historikern, zuverlässige Ueberlieferung. Die Kämpfe aber, deren Gedächtnis im Mahabharata aufbehalten ist, hatten nicht andre Völker von älterer, fertiger Kultur zu Zeugen. So fehlt uns hier fast jeder Anhalt an sicherer Tradition. Spärliche Erwähnungen alter Fürsten im Veda sind die einzigen, natürlich durchaus unzureichenden Fragmente wirklicher Ueberlieferung, die auf uns gelangt sind. Ganz ohne Bedeutung für die geschichtliche Beurteilung des Mahabharata sind diese Zeugnisse immerhin nicht. Das Epos nennt als Enkel und Urenkel eines seiner grössten Helden zwei Könige, Parikshit und Dschanamedschaya; es berichtet, dass zuerst bei einem grossen Opfer, welches Dschanamedschaya veranstaltete, die Erzählung vom gewaltigen Kampf der alten Helden vorgetragen sei. Zeugnisse des Veda nun lassen keinen Zweifel daran, dass sowohl Parikshit wie Dschanamedschaya geschichtliche Persönlichkeiten sind und dass sie an eben den Orten, an denen das Epos sie auftreten lässt, wirklich geherrscht haben. Das gesegnete Walten Parikshits wird von einem offenbar gleichzeitigen Poeten in schwungvollen Versen verherrlicht:

Frieden erschuf Parikshit uns, der Edelste, auf seinem Thron:
So spricht im Kuruland der Mann zum Weib, wenn er sein Nest sich baut.
Was soll ich bringen? Gerstenmus? Willst du Milch? Willst du Rauschgetränk? —
So fragt die Gattin den Gemahl in des Königs Parikshit Reich.
Aus Höhlentiefen stürzt empor das reife Korn zum Sonnenlicht;
Herrlich Gedeihen schmückt das Volk in des Königs Parikshit Reich.

Einen Fürsten, der nach dem Bericht des Epos einige Generationen älter ist als dieser glückliche Herrscher, den Vater der Helden, welche die eine Partei im grossen Kampf des Mahabharata bilden, erwähnt der Veda ebenfalls in einer von jedem Verdacht der Erdichtung völlig freien Weise. Die Haupthelden des Epos selbst zwar werden dort nicht genannt; ebensowenig ist — abgesehen von einer ganz zweifelhaften Anspielung — von der grossen Schlacht die Rede, die sie geschlagen haben. Das kann bei der Dürftigkeit dieser zerstreuten und zufälligen vedischen Zeugnisse keinen Verdacht erregen. Wir werden vielmehr daraus, dass der Veda die Geschichtlichkeit von Personen bestätigt, die im Epos jenen Personen und Ereignissen nah benachbart erscheinen, einen günstigen Schluss, wenigstens eine günstige Vermutung auch in Bezug auf jene selbst herleiten dürfen. Die Verhältnisse der verschiedenen Helden zueinander mögen im Gedicht der Wirklichkeit gegenüber Verschiebungen erlitten haben, die wir im einzelnen natürlich nicht zu durchschauen im stande sind; die Begebenheiten, die als eine ungeheure, welterschütternde Katastrophe erzählt werden, mögen in Wahrheit auf sehr viel bescheidenere Dimensionen beschränkt gewesen sein. Aber so viel dürfen wir doch für wahrscheinlich halten, dass in dem Fürstengeschlecht und an den Orten, die das Epos nennt, in der Tat Ereignisse von der Art der im Gedicht erzählten sich zugetragen haben. Und wir dürfen auf Grund jener Zeugnisse des Veda auch über das Zeitalter dieser Ereignisse wenigstens eine ungefähre Schätzung versuchen. Wir müssen für ausgeschlossen halten, dass sie in die ältere vedische Periode zurückreichen, oder dass sie gar noch älteren Zeiten des Morgengrauens indischer Geschichte angehören. Längst sind die Kämpfe, deren Nachhall den Rigveda erfüllt, der erobernden arischen Einwanderer gegen die dunkeln Urbewohner zu Ende gekämpft. Die grossen Fürsten und Krieger, deren Namen für die Sänger des Rigveda den Inbegriff alles Heldentums bezeichnen, Sudas, Trasadasyu „vor dem der Wilde zittert“, sind hin-

gegangen. Die Erinnerung an ihre Taten ist verklungen in den Wechselfällen, denen das Dasein der alten, kleinen Stämme und Dynastien unterworfen war, in der Engheit und Unfertigkeit aller Verhältnisse, aus der sich als breite, fest gegründete Macht nur die des Priesterstandes hervorhob. Jetzt hat das Gewirr der zahllosen unbedeutenden, durcheinanderwogenden Stämme der festeren Herrschaft weniger grösserer Völker Platz gemacht, die in geordneter Ruhe in denselben Ländern, vielleicht auch schon in denselben blühenden Städten sitzen, die ihnen dann durch Jahrhunderte eigen gewesen sind. Die Entfaltung einer reichen und komplizierten religiösen Dichtung, die Feststellung der Kultusordnungen ist längst zum Abschluss gelangt. Dies Zeitalter hat die Ereignisse gesehen, von denen das Mahabharata erzählt:

der Kuru und der Pandu Zwist
Um das Reich, der beim Spiel ausbrach; der Pandu Waldesaufenthalt,
Und wie sie dann den Kampf kämpften, den erduntergangbringenden.

Gewiss ist es kein Zufall, dass die Helden dieses Kampfes Vorfahren und, wie es scheint, nahe Vorfahren von Königen wie Parikshit und Dschanamedschaya sind. Erst die glänzende Herrschaft dieser Fürsten vom Bharatahaus gab den Boden für die Entstehung eines Heldenliedes wie des Mahabharata her, das durch den Wechsel der Zeiten nicht vernichtet, sondern in neue Formen gegossen, mit neuem und immer neuem Inhalt erfüllt, in seiner Riesengestalt als das mächtigste literarische Denkmal des Hindutums Staunen erweckt und durch alle Zukunft erwecken wird.

Der Handlung des Gedichts fehlt es nicht an tragischer Wucht. Sie ist in ihren Hauptzügen die folgende.

Das Fürstengeschlecht der Bharatas zerfällt in die Zweige der Kuru und Pandu, beide über je eine Hälfte des Reiches herrschend. Auf der Seite der Kuru steht voran der gewaltige, aber von Tücke und Missgunst erfüllte Duryodhana. Unter den fünf Panduprinzen ist der älteste der edle Yudhishthira; neben ihm ragt Ardschuna hervor, die Verkörperung alles Heldenmuts und aller Tugend. Im Wett-

kampf der Könige des ganzen Erdkreises hat er den mächtigen Bogen gespannt und das Ziel getroffen. Durch diesen Sieg hat er die schöne Draupadi gewonnen, aber nicht für sich allein: alle fünf Brüder lieben die herrliche Fürstentochter; so wird sie zur gemeinsamen Gattin ihrer aller. Der Neid über das Glück der Pandu lässt Duryodhana keine Ruhe. Er veranstaltet ein Würfelspiel; die Unterliegenden sollen zwölf Jahre lang verbannt im Walde wohnen und auch das dreizehnte Jahr noch unerkannt leben; erst im vierzehnten sollen sie ihr Reich zurückerhalten. Yudhishthira verliert für sich und die Seinen, und so ziehen die Pandufürsten mit Draupadi unter den Wehklagen alles Volkes in den Wald hinaus. Dort verbringen sie die Zeit unter mannigfachen Erlebnissen. Bald bestehen sie siegreiche Kämpfe mit menschlichen Feinden oder mit bösen Riesen; bald ziehen sie zu heiligen Plätzen, ihre Andacht darzubringen; bald werden sie von fremden Fürsten und weisen Brahmanen besucht, die mit ihnen belehrende Gespräche führen oder ihnen zu ihrer Unterhaltung und ihrem Trost alte Sagen erzählen. Das letzte Jahr der Verbannung weilen sie unerkannt am Hof des Königs der Matsya, der eine als Koch, der andre als Gesang- und Tanzmeister, die übrigen in ähnlichen Verkleidungen. Endlich ist die festgesetzte Zeit abgelaufen, und sie verlangen gemäss dem Vertrage die Herausgabe ihres Anteils am Reich. Sie wird ihnen verweigert. So rüsten sich beide Seiten zu der ungeheuren Schlacht. Die Völker von ganz Indien — in der uns vorliegenden Gestalt des Gedichts sogar die Shaka und Yavana, Skythen und Griechen — nehmen als Bundesgenossen der Kuru oder der Pandu am Kampf teil. Den Pandu — wir wissen nicht, in wie alte Zeit dieser Zug der Erzählung zurückreicht — hilft Krishna, der menschgewordene Gott, der dem Recht Sieg über das Unrecht verleiht. Auf dem heiligen Boden von Kurukshetra [1]) wird die Schlacht geschlagen. Sie währt

[1]) Nördlich von Delhi.

viele Tage. Ungeheure Heldentaten werden getan, Meere von Blut vergossen. Die grossen Kurukrieger fallen einer nach dem andern, zuletzt Duryodhana, und sein ganzes Heer findet den Untergang. Einer der wenigen, die entronnen sind, sieht in schlafloser Nacht, wie eine Eule mit feurigen Augen ein Volk schlafender Krähen überfällt und eine nach der andern tötet. Er tut wie die Eule; mit nur zwei Gefährten schleicht er zu dem in tiefer Ruhe liegenden Lager der Pandu und ermordet alle ihre Scharen. So ist das ganze Heldengeschlecht der Kuru wie der Pandu untergegangen. Nur die fürstlichen Pandubrüder selbst, die sich in der verhängnisvollen Nacht aus dem Lager entfernt hatten, sind dem Blutbad entronnen. Sie ziehen, nachdem die Totenklage um die gefallenen Helden gehalten ist und die Leichen verbrannt sind, in die Königsstadt ein, und Ardschunas Enkel Parikshit wird zum Stammvater eines neuen Herrschergeschlechtes.

Dies sind die Ereignisse, die das Epos berichtet.

Daran, die Erzählung von ihnen zu gestalten und immer wieder umzugestalten, haben lange Jahrhunderte gearbeitet. Aehnlich haben ja auch in Deutschland schon in höchstem Altertum epische Lieder die Kämpfe der Burgunden und Hunnen gefeiert, während doch erst sieben bis acht Jahrhunderte nach jenen Ereignissen das grosse Gedicht geschaffen worden ist, an dessen Besitz wir uns freuen. Die alten Fassungen des Bharatidenliedes mussten untergehen, verdrängt von neueren, dem Geschmack späterer Zeitalter wohlgefälligeren, — umso eher, als Jahrhunderte hindurch nicht die Schrift der Erhaltung des alten zu Hilfe kam, sondern mündliche Ueberlieferung alles in beständigem Fluss erhielt. Wir dürfen es wohl glaublich finden, dass schon am Hof der alten Bharatidenkönige wie des Dschanamedschaya Barden, dem königlichen Hofstaat angehörend, jene Heldentaten der Vorfahren des Königs verherrlicht haben. Konkrete Spuren von der Existenz eines Bharatagedichtes begegnen dann mit grosser Wahrscheinlichkeit in altbud-

dhistischen Erzählungen, ferner in der Literatur der an den Veda sich anschliessenden Lehrbücher des Rituals, d. h. — wenn ein freilich ganz unsicheres Datum genannt werden darf — in der Zeit um 400 v. Chr. In einem dieser Texte wird vorgeschrieben, den Seelen der alten Sänger des Rigveda und der Lehrer der Folgezeit Wasserspenden darzubringen; eine Aufzählung dieser ehrwürdigen Persönlichkeiten wird gegeben, und in ihr werden neben den Lehrern des Rechts die „des Bharata und des Mahabharata" (des grossen Bharata) genannt. Damals also war das Gedicht schon in mehreren Fassungen, kürzer und umfangreicher, vorhanden[1]. Und wir dürfen aus jener Aufzählung auch schliessen, dass es für den Theologen, der hier redet, als einziges der vollen, religiös angehauchten Wertschätzung würdiges Epos dastand, neben dem es kein zweites oder doch gleichberechtigtes — man würde etwa an das Ramayana denken — gegeben hat.

Von dem Aussehen des Gedichtes in älterer Zeit uns eine Vorstellung zu machen ist nicht ganz unmöglich. Die Formen, in denen sich damals die Erzählungskunst bewegte, sind bekannt; wir haben sie früher zu schildern versucht[2]. Die Ereignisse, die zu berichten waren, wurden, wie wir sahen, im ganzen in Prosa erzählt; hervortretende Pointen aber, namentlich wichtige, dramatisch miteinander wechselnde Reden und Gegenreden, kleidete man in Verse, die man singend, oft wohl unter Begleitung von Saiteninstrumenten, vortrug. Wir können kaum bezweifeln, dass ursprünglich

[1]) Dass, woran man gedacht hat, diese Nennung des Bharata und des grossen Bharata in die erwähnte Aufzählung nachträglich eingefügt sein sollte, kann allerdings nicht für ausgeschlossen gelten; direkte Gründe für diese Annahme liegen meines Erachtens nicht vor. Denkbar wäre auch, dass der echte Text nur von einem „Bharata" gesprochen hätte und das „grosse Bharata" später zugefügt worden wäre; erwiesen werden kann natürlich auch dies nicht. Uebrigens dürfen wir, meine ich, selbst wenn jene Worte nicht vom Verfasser des Textes, in dem wir sie lesen, herrühren sollten, immer noch in ihnen ein recht altes Zeugnis für das Bestehen des Epos sehen.

[2]) Oben S. 44 fg., 125 fg.

auch der Zwist der Kuru und Pandu in eben dieser Form erzählt worden ist. Sie hat sich noch inmitten des uns vorliegenden Gedichtes in einigen Episoden erhalten. Besonders anschaulich zeigt sich dieser alte Stil und sein Kontrast mit der Erzählungsweise der jüngeren Zeit in einem umfangreichen Abschnitt, den wir in dem uns überlieferten Mahabharata in jüngerer, durchweg poetischer Fassung lesen, der sich aber ausserdem als selbständiges Gedicht in der alten Form erhalten hat. Es ist die Geschichte von der Feindschaft des Riesenvogels Garuda und der Schlangen. Aus der alten Zeit besitzen wir allein die Verse. Die verbindende Prosa, die jeder in seinen eigenen Worten gab, ist, wie gewöhnlich, nicht fixiert und daher nicht mit überliefert worden. Stellt man nun jene alten Verse den entsprechenden der jüngeren Redaktion gegenüber, so kann man sich danach eine ungefähre Vorstellung von dem Abstand bilden, der die poetische Kunstweise des uns verlorenen, sozusagen prähistorischen Mahabharata von der erhaltenen Form des Epos getrennt haben wird. Gegenüber dem modernen Pomp prachtvollen Wortreichtums, ungeheurer, masslos übereinandergetürmter Bilder ist in jenem alten Gedicht alles knapper, bescheidener, wirklicher. Man vergleiche etwa eine in beiden Fassungen vorliegende Schilderung des grossen Regenwetters, welches das bedrängte Geschlecht der Schlangen vor dem Untergang in der Sonnenglut rettet. Der jüngere Poet sagt hier:

Wie wenn genaht das Weltende, ergossen Wolken riesenhaft
Mächt'gen Strom durch die Luftreiche unaufhörlich mit grossem Schall.
Es durchtanzten die Gusswogen des Aethers Weiten tausendfach,
Dröhnend von des Gewölks Donner, von Wetterstrahl und Sturm gepeitscht.

Wie schlicht, fast unbehilflich klingt dagegen das alte Gedicht. Das Kommen des Regens wird herbeigewünscht:

Wasserbedeckt, uferlos sei das Ufer;
Froschweibchens Ruf töne die ganze Nacht durch.

Fusslose Kuh [1]) gebe die Milch des Regens;
Das Reh soll schreien festen Boden suchend.

Ein wichtigstes Ereignis in der Lebensgeschichte des Bharatidengedichtes muss dann die Aufhebung der alten Dissonanz der prosaischen und poetischen Form gewesen sein. Der poetische Schmuck, der früher einem Teil des Ganzen vorbehalten war, wurde über das Ganze ausgedehnt. So verschwand die Gehemmtheit, die aus dem Gegensatz jener beiden Bestandteile notwendig hervorgehen musste. Erst jetzt gab es ein wirkliches, über ferne Weiten hinreichendes dichterisches Kunstwerk; man möchte sagen, dass es erst jetzt erlaubt ist, von einem Epos zu sprechen.

Wir dürfen glauben, dass die Handlung des Gedichts in den früheren Perioden seines Daseins von grosser Einfachheit gewesen ist. In der Mitte steht nicht ein einzelner. In antiker Geschlossenheit stehen sich die ganzen Familien gegenüber. Die einen wollen die Herrschaft; die andern wollen sie auch. Mit Gewalt und List wird gekämpft. Wer gewinnt oder verliert, gewinnt und verliert für sich und die Seinigen. Das ist das Ganze. Um innere Konflikte, um seelisches Geschehen handelt es sich wenig. Wie jeder ist — gut oder böse, besonnen oder heftig — so bleibt er stehen oder geht in gerader Linie seinen Weg. Auch der Gute bedenkt sich nicht, List und Trug zu Hilfe zu nehmen. Von Uebermenschlichem haben diese Helden nichts an sich als allein übermenschliche Kraft. Sie sind starke, einige von ihnen auch schlaue Krieger, derb in ihren Leidenschaften, leidenschaftlich auch in ihren Vergnügungen wie in dem mit massloser Versessenheit betriebenen Würfelspiel. An Kraft und Gedrungenheit der Handlung, an naturwüchsiger Heftigkeit der Ausbrüche von Liebe und Hass muss das Gedicht, den früher geschilderten buddhistischen Erzählungen hierin gewiss überlegen, viel besessen haben, was später

[1]) Die Wolke. Uebrigens ist hier der Text verderbt. Doch kann über den Ton des Ganzen kein Zweifel obwalten.

verwischt und zerflossen ist. Hie und da meint man doch unter der Oberfläche des uns vorliegenden Epos reichlicher und deutlicher als anderwärts die vollwichtigeren Gestaltungen der alten Zeit zu erkennen. Wir versuchen von einer Szene eine Vorstellung zu geben, der man wohl mit Recht besondere Altertümlichkeit zugeschrieben hat, der grossen Spielszene. Die Fürsten sitzen in der Halle. Von der einen Seite ist es Yudhishthira, der die Würfel wirft: ein leidenschaftlicher Spieler, aber ein schlechter Kenner des Spiels. Ihm gegenüber steht der schlaue Falschspieler Shakuni. Sie spielen um immer höheren Einsatz; jedesmal ruft Shakuni: „Gewonnen!“ Yudhishthira setzt seine Stadt und sein Land; er setzt seine Brüder; er setzt seine eigene Freiheit. Alles verliert er. Endlich setzt er Draupadi, die unvergleichliche Fürstin. „Pfui!“ rufen die Alten in der Halle. Schweiss bricht ihnen aus. Die Kuruprinzen frohlocken; den andern strömen die Tränen aus den Augen. „Gewonnen!“ ruft wieder Shakuni. Es wird nach Draupadi geschickt: sie soll die Gemächer fegen, mit den Sklavinnen zusammenwohnen. Man ergreift sie an dem langen, dunkeln, wogenden Haar — an dem Haar, das bei dem Fest der königlichen Weihe von der hochheiligen Wasserflut benetzt worden ist. Sie wird in den Saal geschleift. Da schmerzt die Pandus nicht so tief der Verlust von Besitz und Königreich wie der Blick der Fürstin, der die Feinde zurufen: „Sklavin!“ Doch Bhima, der starke Panduheld, schwört mit zornbebenden Lippen, Hand gegen Hand gepresst:

Nicht will ich einst dahin fahren, wo weilt der sel'gen Väter Schar,
Wenn ich nicht dieses frechgeist'gen Abschaums vom Bharatidenhaus,
Des argen Feindes Blut trinke, im Kampf zerschmetternd seine Brust!

Mit ähnlich wuchtiger Kraft mögen die Verfasser und Ordner des alten Gedichtes, von ihrem Stoff und den ihm innewohnenden Leidenschaften lebendig ergriffen, die ganze Geschichte, die von solchem Gelübde bis zu seiner Erfüllung führte, zu erzählen gewusst haben.

Aber andre Zeiten kamen. Die alten Reiche, die Königshäuser, die ihre Abkunft von den Helden des Epos herleiteten, verschwanden vom Schauplatz: was bedeutete unter den modernen grossen Monarchen — einem Emporkömmling wie Tschandragupta oder einem Asoka — der Ruhm der längst hingegangenen Bharatiden? Und statt der Barden, die dem alten fürstlichen Dasein nahe gestanden, in jener Atmosphäre ritterlich-kriegerischer Derbheit gelebt hatten, wurden jetzt, wie es scheint, immer entschiedener Brahmanen zu Pflegern und Fortsetzern des Epos — Männer der philosophischen Spekulation, Rechtskenner, Apostel neuer Götter, des Vishnu- und Shivaglaubens. Wie konnten diesen die Helden der Vergangenheit und ihre Taten so am Herzen liegen, dass sie der Versuchung widerstanden hätten, das Gedicht mit neuem, ihren eigenen Interessen entsprechendem Inhalt zu überschütten? Unter ihrer Hand wurde das Epos zum längsten aller Gedichte der Weltliteratur; es verfiel immer rettungsloser dem indischen Verhängnis der Masslosigkeit. Die alten Heldentaten verloren ihre markigen Umrisse; eine Atmosphäre weichlichen Sultantums lagerte sich über sie; immer mehr wurden sie zu wüstem Zauberspuk. Wo die Naturwüchsigkeit der alten Geschichten unbekümmert um moralische Bedenken ihren oft wenig tugendlichen Weg gegangen war, mussten jetzt Sophismen über solche Anstösse weghelfen oder wegtäuschen. Endlose Reden pflegten der Erzählung den letzten Rest von Bewegung und Kraft zu benehmen. Dazu dann bei jedem nur denkbaren Anlass oder auch ohne allen Anlass Episoden, bald erzählend, bald lehrhaft, Epen im Epos, oft in langen Reihen, ganze Systeme metaphysischer, moralischer, juristischer Weisheit, wie Polypen das Heldengedicht umklammernd und erstickend. So sprengte das alte Epos seine Form, wie das arische Volkstum in Indien seine Form gesprengt, sich in das umrisslose, fliessende Chaos des Hindutums aufgelöst hatte. Die Erzählung vom Kampf der Kuru und Pandu erweiterte sich zu einem übergrossen Gefäss aller Kunde der Ver-

gangenheit, irdischer und göttlicher Dinge, zu einem Riesenwerk, von dem das Selbstgefühl derer, die es zu so Ungeheurem gemacht hatten, sagen durfte:

Keine diesem Gedicht fremde Kund' auf Erden erfunden wird,
Wie dem Nahrungsgenuss fremdes Leibesdasein nicht mag bestehn —

oder ähnlich:

Was anderwärts, auch hier findst du; nirgends gibt's, was es hier nicht gibt.

Und was auch immer anderwärts gedichtet werden mochte, es stand hinter dieses Sanges Herrlichkeit zurück,

Wie der Krähen Gekrächz missklingt nach des Kokila süssem Lied, —

es musste seine Abhängigkeit von der Hoheit des königlichen Gedichtes anerkennen:

Das Bharatidenlied spendet Unterhalt der Poetenschar,
Wie Lohn beut dem gewinnlust'gen Dienervolk der geborne Herr.

Der westliche Betrachter wird versuchen müssen, von seinem Standpunkt aus dem Wesen des Gedichtes, dem in seinem eigenen Lande solche Schätzung widerfahren ist, gerecht zu werden. Bei aller verwirrenden Mannigfaltigkeit, bei allen im einzelnen übriggebliebenen Dissonanzen zwischen Altem und Neuem hat doch im ganzen die Tätigkeit der Poeten, die dem Epos seine jetzige Gestalt gegeben haben, ihm nach Form wie nach Inhalt einen so durchgehenden Charakter aufgeprägt, dass der Versuch, diesen in einem einheitlichen Bilde wiederzugeben, wohl unternommen werden darf.

IV.

Wir haben schon bei andrer Gelegenheit jener bedeutenden altindischen Bauwerke und ihres reichen plastischen Schmucks gedacht, deren Entstehung von der Zeit, in der sich das Mahabharata seiner abschliessenden Gestalt annäherte, wohl nicht weit entfernt ist. Wer die Reliefs betrachtet, die etwa ein Tor des grossen Reliquienmonuments

von Santschi [1]) bedecken, mag das Gefühl haben, als türme sich hier in langer Reihe ein grosser Ameisenhaufen neben dem andern auf: überall dasselbe Gewirr unzähliger menschlicher, göttlicher, tierischer Figuren, den Raum bis in die letzte Ecke füllend; nirgends die Wucht beherrschender Hauptgestalten, nirgends Abstände und Perspektive, am wenigsten eine das Einzelne zum Rhythmus eines Ganzen ordnende innere Notwendigkeit. Ist es zu verwundern, wenn das grosse Dichtwerk, von ähnlichen künstlerischen Instinkten beherrscht, dieselben Charakterzüge aufweist wie jene Reliefs? Auch dem Mahabharata fehlt — wir sollten vielleicht sagen, ihm ist verloren gegangen — der mächtige Ernst der grossen Komposition, das ruhig gewaltige Anschwellen und Abschwellen der epischen Bewegung. Gleichmässig, unerschöpflich strömen aus dem Füllhorn der Poeten in dichtem Gedränge hier die Gestalten von Göttern, von kämpfenden Helden, dort Reihen philosophischer Begriffe, Rechtssatzungen, moralische Sentenzen. Alles bleibt an der Stelle stehen und liegen, an die der Zufall es geführt hat. Am ehesten sind es hie und da erzählende Episoden, die in ihren engeren Dimensionen, die Haupthandlung schmückend und darum selbst weniger mit Schmuck überladen, sich durchsichtige Klarheit bewahren, ohne darum die Fülle und Farbenpracht der Erzählung und Schilderung zu verlieren. Dichtungen wie die von Nala und Damayanti oder von der gattentreuen Savitri erscheinen wie freundliche, zum Verweilen einladende Lichtungen inmitten eines Urwaldes, in dessen Tiefen der Wanderer mit jedem Schritt, den er weiter vordringt, immer hoffnungsloser Weg und Steg verliert.

Beständig nun tritt durch dies labyrinthische Gedicht ein Zug als wesentlichster, der allem seinen Charakter gibt, hervor: die Ueberfülle der Phantasie.

Die Phantasie, die altangeborene Beherrscherin indischer

---

[1]) Den Abguss eines solchen Tores findet man im Lichthof des Berliner Museums für Völkerkunde.

Dichtung, ist doch erst jetzt zu ihrer vollen Kraft, zur ganzen üppigen Entfaltung ihrer Eigenart gelangt. Jahrhunderte über Jahrhunderte hat sie unabsehbare Reichtümer von Schöpfungen angesammelt und sie unaufhörlich vermehrt. Sie schlummert keinen Augenblick. Sie wirkt im kleinen wie im grossen. Sie versenkt sich in die Natur und hört die Stimmen, die freundlichen und feindlichen, von Baum, von Fluss, von allem Getier. Sie bedeckt die Fernen des Weltalls mit einer wirren Fülle riesenhafter und doch zugleich weichlich verschwimmender Gestaltungen, erschaffen in spielender, geschmeidiger Leichtigkeit, oft von tiefsinniger Schönheit, immer jenen Zug von Masslosigkeit und Furchtbarbeit, jenen dunklen Gluthauch in sich tragend, der aus dem heissen Quell des Wildenbluts und der Wildenseele aufzusteigen scheint. Was wäre so ungeheuerlich, dass man hier davor zurückschreckte, es vorzustellen? Was wäre unmöglich für Vishnu, den unergründlichen Allgestaltigen, für die wilde Kraft Shivas, für die Zaubergewalt, die menschliche Asketen in unerhörten Kasteiungen angesammelt haben? Ueberall ragen in die Taten der epischen Helden die Bilder übergewaltiger Ereignisse ferner Vorwelten hinein. Agastya der Weise trinkt unter dem Ertönen überirdischer Musik den Ozean aus. Wer kann schaffen, dass sich die ausgeleerten Tiefen wieder füllen? Das kann Bhagiratha, der Wasser bedarf, um den verbrannten Gebeinen seiner sechzigtausend Vorfahren den sühnenden Guss zu gewähren. Durch endlose Zeiten kasteit er sich im Himalaya, wo Berggetier und Berggeister hausen, wo die vier Weltelefanten der vier Himmelsgegenden ihre Zähne an den Bäumen reiben. Und nach tausend Götterjahren gewährt ihm die himmlische Göttin Ganga, die Milchstrasse, sein Verlangen. Sie, der Gürtel des Himmelszeltes, stürzt sich in ungeheurem Fall mit ihren Stromwirbeln, mit Fischen und Krokodilen auf die Erde herab, um als irdische Ganga zum Meer zu strömen. Shiva im Gebirge stehend fängt sie auf

Und auf der Götterstirn trägt er die Gestürzte als Perlenschmuck.

In der Ausmalung solcher Riesenereignisse, von denen das Gedicht voll ist, legt kein Wirklichkeitssinn der Phantasie Zügel an; man opfert das Wahre dem Erträumten, die lebendige Gestalt dem Schmuck, unter dem man sie begräbt. Man türmt Berge von Beiworten übereinander, ein Chaos von Beteurungen, wie furchtbar, wie unermesslich, wie herrlich die Dinge gewesen sind. Auch die Gleichnisse, deren sich die Dichter gern bedienen, gehen beständig ins Uebergrosse und Formlose: wobei es nicht ausgeschlossen ist, vielmehr als charakteristischer Zug oft wiederkehrt, dass plötzlich sich der ganzen Vorstellungsmassen klügelnde Künstelei und Pedanterie bemächtigt, so dass jeder Eindruck wuchtiger Macht in Kleinlichkeit untergeht. Der Held Drona kämpft so furchtbar, dass er in seinem Grimm gleichsam einen Strom fliessen lässt gleich den Wasserfluten, die beim Weltende alles überschwemmen: der Strom entspringt in Dronas ungeheurer Leidenschaft; Helden sind die Bäume, die er mit sich reisst; Blut ist sein Wasser; Streitwagen sind seine Stromwirbel, Elefanten und Rosse seine Ufer; Panzer sind die Lotosblumen, die auf seinen Wassern blühen — dies alles nur der Anfang, von dem aus durch lange Reihen ähnlich gesuchter Gegenüberstellungen diese unermüdliche Rhetorik das Gleichnis weiterführt.

In der beständigen Steigerung jedes einzelnen Zuges zum Uebergrossen, Aeussersten verfallen natürlich alle festen Umrisse der Auflösung. Den Hauptpersonen haftet wohl von alter Zeit her wenigstens ein schattenhafter Rest von Individualität an. Aber im ganzen sind doch die Gestalten des Epos durchaus typisch; ihre Schilderung ist konventionell und phrasenhaft. Immer dieselben Helden: jeder von ihnen breitschulterig und langarmig, ein Tiger unter den Männern, an Kraft dem wütenden Elefanten gleich, voll Weisheit, Selbstbezwingung, Güte gegen alle Wesen. Neben diesen Kriegern Brahmanen voll Vedakunde, voll unermesslicher Kraft der Askese. Sie sitzen zahllose Jahre und Jahrtausende unbeweglich, das Gelübde des Schweigens be-

wahrend, sich kasteiend; auf ihrem Haupt nisten Vögel; sie sind von Ameisen mit ihrem Bau überdeckt, aus dem nur die Augen herausleuchten. In ihnen lebt nicht die friedevolle Weltentrücktheit buddhistischer Weisen. Sondern jedes kleine, selbst unwissentliche Versehen eines andern versetzt sie in leidenschaftlichen Zorn, und dann bricht aus ihrer mit der Zauberkraft wilder Ekstase durchtränkten Seele der Fluch hervor, der unentrinnbar den Schuldigen erreicht. Hinter dem Heldentum oder der Kasteiungsmacht der Männer steht die Schönheit der Frauen nicht zurück. Sie haben schlanke Taille, volle Hüften, üppigen Busen. Der Mond ihres Mundes fordert den Mond am Himmelsgewölbe zum Wettstreit auf. Ihr dunkles Auge gleicht dem Blatt des herbstlichen Lotus. Ihr strahlendes Lächeln, die berückende Anmut ihrer Bewegungen entzückt und betört die Seelen der Menschen und Götter. So verschwenden die Dichter an die Gestalten, die sie schaffen, allen Glanz und alle Vollkommenheit. Aber kaum irgendwo haben sie jene leise und scharfe Linie gezogen, welche die eine Gestalt von der andern scheidet, wahre und lebendige Individualität in ihre Grenzen einschliesst. Wie in alter Zeit die Götter des Veda ineinander verschwommen waren, so verschwimmen die Gestalten des Epos [1]). Ardschuna und Krishna scheinen als zwei Helden nebeneinander zu stehen; jetzt fahren sie auf demselben Streitwagen einher, jetzt gehen sie gesonderte Wege und durchleben eine bunte Fülle getrennter Abenteuer: aber all das ist nur traumhafter Schein, auf der Oberfläche

[1]) Ich führe ein Beispiel an. König Dschayadratha hat die Fürstin Draupadi gewaltsam entführt. Die Pandubrüder verfolgen ihn. Der Fliehende fragt Draupadi, wer die einzelnen Verfolger sind. In ihrer Antwort werden sie beschrieben (Buch III, Kapitel 269 nach der Kalkuttaer Ausgabe). Wie diese Beschreibung nur Verherrlichung, an lebendig unterscheidenden Zügen aber ganz arm ist, wird man doppelt scharf empfinden, wenn man die entsprechende Szene der Ilias vergleicht: das Gespräch von Priamos und Helena über die griechischen Heerführer.

der Dinge spielend. In Wahrheit ist Ardschuna, was Krishna ist, und Krishna, was Ardschuna ist:

Zwiegestaltig die Einssei'nden schaun auf Erden die Menschen sie.

Und nicht anders als die Personen verschwimmen die Ereignisse. Sie gehen nicht den klaren Gang ihrem Ziel entgegen, den ihnen fester Wille, starkes Handeln vorzeichnet. Sondern ein breiter Strom von Begebenheiten flutet durch die Gesänge des Epos, wie er durch Welten und Weltalter flutet: jede gleich der andern mächtig, erstaunlich, Haarsträuben erregend; von der einen zur andern taumelt die Erzählung in unsicherem Schwanken. Immer wieder dieselben Riesenkämpfe der Helden: am Morgen des Schlachttages werden sie von Musik geweckt, baden in duftendem Wasser, verteilen Geschenke an die Brahmanen, hören auf goldenem, perlengeschmücktem Throne zu, wie Sänger ihren Preis singen, und stürzen sich endlich in die Schlacht. Dann überschütten sie einander mit ungeheuren Pfeilschauern, die wie Vogelschwärme durch das Luftreich fliegen; sie schwingen übernatürliche, feurige Waffen, durch Zauber ins Dasein gerufen, mit Zaubersprüchen kräftig gemacht. Der Boden bedeckt sich mit ungeheuren Massen umgestürzter Streitwagen, mit Elefanten, aus deren Wunden Blutströme fliessen, mit Haufen von hingestreutem kostbarem Schmuck, von Panzern und blutgetränkten Pfeilen, mit hohen Leichenhügeln, auf denen sich Hunde und Raubtiere gütlich tun. Ebenso gleichbleibend sind die Schicksale der grossen geistlichen Helden, der Asketen. Immer wieder erzittern vor dem in ungeheuren Kasteiungen zugleich erstarrten und zur Allmacht durchgedrungenen Büsser die Götter. Immer wieder entsenden sie zu ihm die unaussprechlich schöne Nymphe. Immer wieder entführt in dem Augenblick, wo der Büsser diese sieht, ein Windstoss ihr Gewand . . . Alles ist dagewesen; alles wird wiederkehren; ewig wechselnd und doch in der Tat ewig unveränderlich spielen die Schaumblasen auf der Oberfläche des ungeheuren

Meeres des Weltlebens, in dessen Wogen sich die Wesensfülle Vishnus offenbart, des Erschaffers und Zerstörers, der Sein und Nichtsein ist.

Wenn der Erzählungskunst, die von solchem Geschehen berichtet, das Einfache, Ruhige, der feste und scharfe Umriss nur selten gelingt, so zeigt sich jene Kunst dafür auf ihrer Höhe, wo es gilt, Dinge wie buntes, wildes Gewirr, jähen Schrecken, das prachtvolle Schauspiel hereinbrechenden ungeheuren Unheils mit glänzenden Farben zu schildern. Man betrachte eine Szene aus der Episode von Nala und Damayanti. Die gattenverlassene, walddurchirrende Damayanti hat eine Karawane von Kaufleuten angetroffen und wandert mit ihnen der Stadt des Tschedikönigs zu. Wie die Nacht kommt, macht man an einem Lotusteich Rast. Da ereilt die Reisenden das Verderben:

In tiefer Mitternachtstille, als auf das müde Kaufmannsvolk
Sich Schlaf bleiern gesenkt hatte, nahte ein Elefantenheer,
Zu trinken aus dem Bergstrome, getrübt von ihres Brunstsafts Schweiss.
Und bei der Lagerstatt sah'n sie der zahmen Elefanten viel.
Da stürzten wild die Waldtiere sich auf die dorfgeborne Schar,
Die Elefanten todbringend, rasenden Laufes brunstentbrannt.
Unaufhaltsam einherstürmte der Rüsselungetüme Heer,
Wie einstürzende Felsgipfel herabschmettern aus Bergeshöhn.
Pfadlos machte die Waldpfade brunstschweisstriefender Tiere Wut.
Und an des Lotosteichs Ufer die Karawane schlafumhüllt,
Jäh von dem Boden auffahrend, zermalmte ihr gewalt'ger Tritt.
Ha! ha! schrieen die Kaufleute, Rettung suchend in wildem Schreck.
Viele flüchteten schlaftrunken ins Dickicht; andre liessen dort
Unter den Füssen, Stosszähnen, Rüsseln ihr Leben jammervoll.
Der Kamele beraubt Reiter, Fussgängertross in wirrem Knäul
Brachten entsetzt umherirrend einer dem andern Untergang.
Auf Bäume kletternd, Felshöhen ersteigend voller Todesangst,
Stürzten sie auf den Erdboden herab mit wildem Wehgeschrei.
Also auf vielerlei Weise brachte das Elefantenheer
Der Kaufmannsschar, der schatzreichen, Untergang nach des Schicksals Schluss. —

Wir müssen hier noch einen bisher nur flüchtig berührten, in der Tat aber für das Epos vornehmlich charakteristischen Zug hervorheben, seine Lehrhaftigkeit. Schon

bei den alten Erzählungen der vedischen Zeit sahen wir die indische Neigung zur Lehrhaftigkeit sich ankündigen; wir fanden sie in der Geschichtenliteratur des Buddhismus wieder. Im Epos tritt die Freude am Wissen und zugleich die eitle Wichtigtuerei mit dem Wissen in einer Breite hervor, die den Dimensionen des Gedichtes vollauf entspricht. Der nur in Indien denkbare Versuch wurde hier gemacht, das Unvereinbare zu vereinen, das ungeheure Heldengedicht zu einem ungeheuren Lehrgedicht zu gestalten: ein Ausfluss der alles beherrschenden Masslosigkeit. Es war eben nicht genug, allein von Waffenkämpfen zu berichten, sondern diese mussten mit Redeturnieren abwechseln. Die Helden jonglieren wie mit ihren zauberhaften Riesenwaffen, so auch mit Argumenten und Gegenargumenten über Gott und Welt, über den Lohn der Tugend, über Willensfreiheit und Schicksal. Wie lose und wie unbekümmert um das innere Leben des Gedichts solche Zutaten meist an die Erzählung angefügt sind, möge an dem umfangreichsten dieser lehrhaften Abschnitte veranschaulicht werden. Ein Wendepunkt in der grossen Schlacht ist der Fall des alten Helden Bhishma, des Sohnes der Gangesgöttin, den Ardschunas Pfeilregen vom Wagen stürzt — nicht auf den Erdboden, sondern auf den aufgehäuften Pfeilen bleibt er wie auf einem Lager liegen. Kann man nicht, statt ihn dort sogleich sterben zu lassen, ihm noch eine Zeitlang das Leben gönnen? Dann liessen sich dem Alten später, wenn der grosse Kampf vorüber ist, noch vielerlei belehrende und erbauliche Reden an die um sein Lager versammelten Fürsten in den Mund legen. So erzählt man, dass ihm die Gabe verliehen ist, die Zeit seines Todes selbst zu bestimmen, und er erwählt zu sterben erst wenn die Sonne nach Norden geht, in der Zeit des zunehmenden Lichts. Als die Schlacht geschlagen ist, als man die Totenklage für die gefallenen Helden gehalten und ihre Leichen verbrannt hat, wandern die Fürsten zu ihm:

Dort sahn sie auf dem Pfeillager der Ganga Sohn, den herrlichen,
Der Abendsonne gleich leuchtend, der strahlennetzumwobenen.

Und nun beginnen an Bhishmas Sterbelager die Reden. Sie bilden für sich allein ein Gedicht von ungeheurem Umfang oder richtiger mehrere übereinander getürmte Gedichte. Meist spricht der Todeswunde selbst. Da werden die Pflichten des Königs und die Ordnungen für sein Benehmen gelehrt, die Regeln der Kriegführung und Politik. Es wird über das ewige Urwesen und seine Entfaltung zur Welt gesprochen, über Entsagung, Versenkung, Erlösung. Belehrungen über Eherecht und Erbrecht werden erteilt. Man erfährt die tausend Namen des Vishnu und die tausend und acht des Shiva. Wenn sich aus diesem Gewirr von Reden etwas als Hauptgegenstand hervorhebt, zu dem man mit unverkennbarer Vorliebe immer wieder zurückkehrt, so ist es der Anspruch des Brahmanenstandes auf Schonung, Rücksicht, Verehrung und insonderheit auf Gaben: sind die Brahmanen doch „Götter der Götter", und halten sie doch durch ihre heilige Macht alle Welten aufrecht.

Die von Vätern und Vorvätern überkommene schwere Last
Empor auf steiler Bahn ziehn sie ohn' Ermüden gleich starkem Stier.

Welchem Stande die Poeten angehören, die bei der Umformung des Gedichts zu seiner überlieferten Gestalt die Hauptarbeit getan haben, daran lassen solche Sätze keinen Zweifel.

V.

Unsre Betrachtung des Mahabharata darf nicht an der Frage vorübergehen, wie sich im Weltbild des Epos die Bilanz der menschlichen Geschicke, das Verhältnis des Menschen und seines Wollens, Tuns, Leidens zu Gott und Schicksal darstellt. Eine reine Lösung freilich so weiter und tiefer Probleme wird man von vornherein hier kaum zu finden erwarten. In diesem Gewirr zahlloser einander kreuzender Richtungen des Denkens steht allzu unausgeglichen das Verschiedenste nebeneinander, hier Reste alten rohen Zauberglaubens, dort die Weltbetrachtung aufgeklärter Philo-

sophie. Und oft fühlt man sich an die Weise jener Vedadichter erinnert, die der Reihe nach jeden Gott, den sie eben besingen, als höchsten zu preisen gewohnt sind: so pflegt auch das Epos, fern von fester, sich selbst gleicher Bestimmtheit des Denkens, nach momentanen Antrieben bald diese, bald jene der im Welt- und Menschenleben wirkenden Mächte zur alleinigen Herrscherin über alles zu erheben.

Oft führt die Denkweise des Moralisten das Wort und feiert das Recht als höchsten Lenker der Geschicke, lässt alles, wovon das Epos erzählt, den ganzen ungeheuren Kampf der Kuru und Pandu sich als einen Sieg des Rechts über das Unrecht darstellen. Eine Zeitlang mag es scheinen, als ob das Recht der Gewalt gehorche, wie der Rauch dem Wind. Aber in Wahrheit muss es doch, wenn auch seine Wege fern und verborgen sind, endlich das Feld behaupten:

Das Unrecht bringt dem Mann Stärke; es bringt das Lächeln stolzen Glücks;
Ueber die Feinde Sieg bringt es; Entwurzlung bringt's und Untergang.

Es ist im Grunde das allbeherrschende Recht, dessen Preis sich an vielen Stellen des Gedichtes in die Verherrlichung der Kraft menschlichen Wollens und Tuns kleidet. Weit über die Grenzen des Lebens hinaus reichen die Wirkungen der Taten; sie bestimmen des Täters Geschick in künftigen Daseinsformen; die Macht aber, die an die Tat ihren Lohn und ihre Strafe knüpft, ist Gerechtigkeit. Doch dann wiederum schlägt die Verherrlichung der Menschenkraft, ohne an dem Vertrauen auf höchste Gerechtigkeit einen Halt zu finden, andre wild phantastische Bahnen ein. Zu fratzenhafter Riesengrösse steigert sich menschliches Wollen und Vollbringen in jener vom Asketen durch jahrtausendelange Kasteiung erworbenen, alle Weltordnungen bedrohenden Zaubermacht, deren Ueberwindung keinem Gott gelingen kann, sondern nur den allbezwingenden Reizen der schönsten Nymphe.

Alle Verherrlichung menschlicher Kraft aber tritt im

Epos zurück hinter der Verkündigung der Allmacht eines blinden Fatums oder eines Weltherrn, der in unergründlicher Willkür mit den Menschen spielt, wie der Wind mit dem Grashalm, das Kind mit dem Spielzeug:

Wie des Lichts Glanz den Blick blendet, so verwirrt das Geschick den Geist;
Strickgefesselt den Weg ziehn wir, den Gottes Uebermacht uns führt. —
Gleich dem Luftraum der Weltherrscher umschliesst der Wesen ganzen Kreis;
Ordnend, wie's ihm gefällt, teilt er gutes Geschick und böses aus.
Ohn' eigne Kraft der Mensch, unfrei, schlingengefang'nem Vogel gleicht;
Allein von Gott gelenkt, lenkt er nicht seinesgleichen, nicht sich selbst.

Bald fasst die vernichtende Uebergewalt den Unschuldigen; bald tritt der Gedanke hervor, dass man, wir können nicht in unsrem Sinne des Wortes sagen eine Schuld begangen, aber dass man sich eine Blösse gegeben haben muss; in eine kleinste Unachtsamkeit ist man verfallen: damit ist den bösen Mächten, unberechenbarem Unheil der Zugang geöffnet. Angst und müde Passivität führt das Wort, jene resignierte Weisheit, die das Gefühl selbsteigenen Könnens als knabenhafte Illusion von sich abgestreift hat. Gleich prachtvollen Tieren fangen sich zum Untergang bestimmte Heldengeschlechter, die Kuru wie die Pandu, rettungslos in der Grube des Schicksals; es erscheinen die düsteren Züge einer Tragik, der nur die reine Durchbildung, die Abstossung des Kleinlichen und Verzerrten, vor allem aber das Element der vollen und starken Persönlichkeit fehlt, um an der Seite antiker Tragik stehen zu dürfen.

Aus dieser schreckensreichen Welt, auf der übermächtiges Schicksal lastet, deren Oede von den Flüchen wildzorniger Asketen durchhallt wird, sucht der Weise sich zu lösen, in den ewigen Frieden der Vereinigung mit Brahma zu flüchten. Doch auch für dies Leben lassen hie und da einige der schönsten unter den in das Epos eingefügten Dichtungen das zagende Gemüt nicht ganz ohne Hoffnung und Trost. Wohl ist dem Handeln die Kraft versagt. Aber

es kann geschehen, dass treues Ausharren, unermüdliches, rührendes Bitten den Gott erweicht, oder dass gegenüber grenzenlosem Dulden sich die Kraft des Unheils erschöpft. Alles herzzerreissende Leid erträgt Damayanti und harrt in sehnsüchtiger und mutiger Treue aus, bis der verlorene Gatte gefunden und wieder mit ihr vereint ist. Ihr ähnlich als heldenmütige Dulderin und Ueberwinderin des Schicksals ist die Königstochter Savitri. Sie hat sich im Büsserhain den Gemahl erkoren, den tugendreichen Satyavant, obwohl sie das geheime Verhängnis kennt, das auf ihm ruht: über ein Jahr ist seine Lebensdauer abgelaufen. Der fürstlichen Pracht entsagend weilt sie in treuer Liebe bei ihm in der Einsiedelei, beständig des Verhängnisses gedenkend, jeden Tag zählend. Wie der Schicksalstag herannaht, harrt sie Tag und Nacht fastend und wie eine Säule stehend ihm entgegen. In Kummer geht ihr die letzte Nacht hin. Der Morgen kommt und Satyavant macht sich mit der Axt in den Wald auf, um Holz zu holen.

Nicht lass ich dich allein ziehen: so sprach zum Gatten Savitri;
Mit dir will ich zum Wald gehen, denn dich verlassen kann ich nicht.

Satyavant spricht:

Nie gingst du zu des Walds Wildnis. Schwer ist der Weg, du Liebliche.
Erschöpft hat dich Fasten und Stehn. Wie bliebe dir zum Wandern Kraft?

Savitri spricht:

Des Fastens Pflicht hat nicht Schwäche mir gebracht noch den Leib erschöpft.
Mit dir zu gehn sehnt sich mein Herz. Versage mein Verlangen nicht.

Endlich erreicht sie, dass sie mit ihm gehen darf,

und so schritt sie, die Herrliche,
Lächelnd an des Gemahls Seite, im Herzen bittern Grames voll.
Und mannigfache Waldweiten, ringsum erfüllt von Lieblichkeit,
Darin der Pfauen Ruf tönte, erblickte die Grossäugige.
Mit klaren Wassern Waldströme, blütenbedeckter Bäume Pracht:
„Schaue,“ sprach Satyavant, „schaue“ liebreichen Worts zu Savitri.
Doch sie den Gatten anblickend immerdar die Untadlige

Einen Toten zu sehn meinte, des Schicksalstages eingedenk.
Den Pfaden des Gemahls folgend wandelte die Sanftschreitende
Geteilten Herzens, hinschauend auf den verhängten Augenblick.

Wie er Holz fällt, überkommen ihn Müdigkeit und Schmerzen. Er legt sein Haupt auf ihren Schoss und schlummert ein. Da sieht sie an Satyavants Seite stehend einen Mann in rotem Gewand, schön und furchtbar, der Sonne gleich an Herrlichkeit, einen Strick in der Hand. Leise tut sie des Gatten Haupt von ihrem Schoss, und aufstehend, mit gefalteten Händen, mit zitterndem Herzen spricht sie:

Nicht menschliche Gestalt trägst du. Als einen Gott erkenn' ich dich.
Wer du bist, künde, Hochmächt'ger, und was du hier zu tun begehrst.

Der Gott spricht:

Der Gattentreue Lob ziert dich, Savitri, und der Busse Preis,
Darum soll Antwort dir werden. Kenn' mich, o Schöne, als den Tod.
Verfallen ist deines Gemahls, des Fürstensohnes Leben mir.
Gebunden ihn hinweg führ' ich. Dies ist das Werk, um das ich kam.

Und er zieht aus Satyavants Körper daumengross die Seele, bindet sie und schreitet nach Süden dem Totenreich zu. Savitri geht ihm nach, das Herz voll Kummer. „Kehre um, Savitri; so weit du gehen musst, bist du gegangen.“ Aber sie lässt sich nicht zurückweisen: „wo mein Gatte geführt wird oder wo er geht, muss auch ich gehen: das ist ewige Ordnung.“ Und dem Gott nachfolgend spricht sie zu ihm Sprüche frommer Weisheit, von der Macht der Güte, von dem Vertrauen, das unter den Guten herrscht, den segenbringenden Kräften, die von ihnen ausgehen. Der Gott freut sich ihrer Worte; so oft sie redet, gewährt er ihr als Lohn einen Wunsch, des Gatten Leben ausgenommen: aber sie möge umkehren, denn weit und ermüdend ist der Weg.

Mir ist's nicht weit, wenn ich dem Gatten nahe bin;
Weiter voraus eilet mir der Gedanken Flug —

und sie lässt nicht ab, bis der Gott, immer tiefer gerührt, zu ihr spricht:

Je mehr ich höre deiner Worte holden Klang,
Den herzerfreu'nden, reich an Tugend, tief von Sinn,
Um so viel höher hebt sich Gnade mir und Huld.
Mögst ohnegleichen einen Wunsch, du Treue, tun.

Und sie wählt das Leben des Gatten.

Sie kehrt zur Leiche zurück und hebt das Haupt auf ihren Schoss. Da erwacht er und spricht:

Gar langen Schlaf hab' ich getan. Warum hast du mich nicht geweckt?
Und wo ist, der mich fortschleppte, jener Mann, düster anzuschaun? —

Gar langen Schlaf hast du getan in meinem Schoss, du Herrlicher.
Gegangen ist der Hochheil'ge, der Tod, der Allbezwingende.
Ausgeruht bist du, Glücksel'ger; der Schlaf entwich, o Königssohn.
Wenn du vermagst, steh' auf. Siehe, schon kam die sterngeschmückte Nacht.

Und durch den nächtlichen Wald kehren sie zum Büsserhain zurück. —

Nicht oft haben Dichter des Mahabharata so zart und warm wie hier von menschlichem Empfinden, das in tiefsten Seelentiefen wohnt, geredet — vom schmerzlichen Glück einer Liebe, auf der Todesverhängnis ruht, und von der Treue, die über Tod und Geschick siegt. Es sind gedämpfte Töne, die angeschlagen werden: stilles Dulden geht schweigend dem Verhängnis entgegen, und als das Leid abgewandt ist, klingt es nur wie ein leises Aufatmen:

Gegangen ist der Hochheil'ge, der Tod, der Allbezwingende.

Wie in der Dichtung von Damayantis Treue ist es auch hier ein Weib, in dem solch höchster Heldenmut des Duldens und Hoffens wohnt. Und so werden wir sagen dürfen, dass, wenn diese Poesie auf Kräfte des Menschenherzens deutet, durch deren stilles Wirken das allzermalmende Schicksal sich erweichen lässt, es ein der Seele des indischen Volkes innewohnender weiblicher Zug ist, der hier inmitten des Weltleidens das Bild des Friedens und der Versöhnung finsterer Gewalten erscheinen lässt.

VI.

Unter den Episoden des grossen Epos tritt eine vor allen andern in eigenartiger Sonderstellung hervor und beansprucht einen Platz unter den höchsten Schöpfungen der indischen Literatur, das philosophische Lehrgedicht Bhagavad Gita[1]).

Bhagavad Gita heisst „der Gesang des Erhabenen". Der Erhabene ist Krishna, der menschgewordene Gott. Er ist der Hauptunterredner in dem grossen Gespräch, welches dies Gedicht ausmacht.

Die Heere der Kuru und Pandu stehen sich zum ungeheuren Kampf gerüstet gegenüber. Von allen Seiten hört man das Getön der Pauken und Trompeten. Zwischen beiden Heeren hält der Wagen des Panduhelden Ardschuna, von Krishna gelenkt. Wie da Ardschuna hüben und drüben seine Verwandten, Lehrer, Freunde sieht, bereit einander den Tod zu geben, überkommt ihn tiefe Verzagtheit. Was soll dem Menschen Sieg und Herrschaft, wenn er dafür, die ihm die nächsten sind, töten muss? Wenn die Geschlechter

---

[1]) Es darf behauptet werden, dass kein Abschnitt des grossen Epos, ja kein Text der Sanskritliteratur überhaupt in ganz Indien so wie dieser gelesen und auswendig gelernt wird, zu so unzähligen Malen in zierlichen, mit reizvollen Miniaturen geschmückten Handschriften abgeschrieben, mit einer Flut von Kommentaren und von Kommentaren zu den Kommentaren ausgestattet, in alle modernen Dialekte Indiens übersetzt worden ist. Die Schätzung, die das Gedicht in seinem Heimatlande geniesst, ist ihm auch im Westen treu geblieben. Das erste Sanskritwerk, das ins Englische übersetzt wurde (1785), war die „Bhagavad Gita". Und als in Deutschland durch die meisterhafte Ausgabe A. W. v. Schlegels (1823) das allgemeine Interesse auf diese Dichtung gelenkt worden war, erklärte Wilhelm v. Humboldt sie für „das schönste, ja vielleicht das einzige wahrhaft philosophische Gedicht, das alle uns bekannten Literaturen aufzuweisen haben", und er, und nach ihm Hegel, bemühte sich in tief eindringender Darstellung die Ideenwelt der „Bhagavad Gita" den westlichen Freunden östlichen Dichtens und Denkens zu erschliessen.

zu Grunde gehen und die heilige Ordnung der in ihnen forterbenden Totenopfer vernichtet wird? Ist es da nicht besser zu unterliegen, als siegend den blutbefleckten Preis zu gewinnen? Leise lächelnd antwortet ihm Krishna. Du klagst, spricht der Gott, um die man nicht klagen soll. Nicht um die Lebenden noch um die Toten klagt der Weise. Im Leibe wohnt die ewige Selbstheit; sie tötet nicht noch wird sie getötet:

> Denn wie ein Mann altes Gewand hinweg tut,
> Nach anderm, neuem greift, sich drein zu kleiden,
> Also verlassend alten Leibs Gewandung
> In neuen Leib kleidet der Leiber Herr sich.

Und so beginnt der Gott die Rede, in der er dem menschlichen Freunde die letzten Geheimnisse von Werden und Sein enthüllt. Ein seltsamer Moment für so erhabene Belehrung. In welche Ferne den Poeten, die dem Epos seine jetzige Gestalt gegeben haben, die wahre epische Stimmung, die Freude des Erzählens, entschwunden ist, macht sich kaum irgendwo in solcher Schärfe fühlbar wie hier. Die Heere stehen bereit; Getöse füllt Himmel und Erde; die Schlacht soll beginnen. Da plötzlich ist das alles vergessen, in Nichts versunken. Der Frieden mystischer Gedankenwelten umfängt den Hörer. Die Dichtung führt ihn in die weiten stillen Reiche der Ewigkeit.

Was für Erscheinungen sieht er dort vor sich aufsteigen?

Vor allem die Gestalt eines allbeherrschenden, persönlichen Gottes. Es ist Vishnu, der Wunderbare, der als Krishna verkörpert hier selbst von sich redet. Zwischen ihm und dem Frommen, von Person zu Person, bewegt sich der Austausch göttlicher Gnade, menschlicher Liebe und Verehrung. Der Gott spricht:

> Ich bin des grössen Alls Ursprung; aus mir stammt alles Daseins Quell:
> Mir geben sich, die dies wissen, Weise voll Gottesliebe hin.
> Mich nur denkend, in mir lebend, einer dem andern kündend mich,
> Beständig nur von mir redend, finden sie Fried' und Seligkeit.
> Solchen, die stets mir zustreben, die in Liebe verehren mich,

Verleihe ich des Geists Sammlung, durch die sie zu mir gehen ein.
Gnäd'gen Erbarmens voll tilg' ich, als Wohnstatt wählend ihren Geist,
Die Finsternis des Nichtwissens durch der Erkenntnis strahlend Licht.

Man sieht, diese Gottesliebe, welche die Bhagavad Gita verkündet, ist kein Gefühl, das auch in den geistig Armen oder in einem ganzen Volk leben kann; sie ist, wie alle höheren Schöpfungen des religiösen Genius Indiens, ein Besitz nur Auserwählter. Und so treten auch im Bilde der Gottheit die Züge konkreten Lebens, die zur Phantasie der Massen sprechen könnten, zurück. Wohl ist dieser Gott Vishnu der Vielgestaltige. In viele Geburten, sagt er, bin ich durch meine Wundermacht eingegangen:

Wenn immer sich des Rechts Schwächung erhebt, o Bharatidenheld,
Und des Unrechts Gewalt gross wird, erschaff' ich neues Dasein mir.

Aber von der bunten Wirrheit der göttlich-tierischen Avataras lässt uns das Gedicht nichts hören; in die geläuterte Atmosphäre, die hier herrscht, kann Vishnu nicht sein Kostüm als Schildkröte oder als jener Eber, an dessen Riesenzahn die Erde hängt, mitbringen. Und selbst seine menschliche Verkörperung als Krishna, obwohl sie es ist, in der er hier zu Ardschuna redet, ist doch im Grunde kein wirklich notwendiger Zug in diesem Bilde Gottes. In der Tat würde die konkrete Gestalt Krishnas, wie sie im Epos dasteht, diese Gestalt eines schlauen und gewalttätigen Kriegers, nicht viele Züge hergeben, die das Bild eines Gottmenschen zu der Höhe erheben könnten, die ihm gebührt. Eine andre Richtung als die auf die irdisch greifbaren Verkörperungen überwiegt im Gott der Bhagavad Gita. Er zeigt ein Doppelgesicht. Wie für jenen neutestamentlichen Denker Jesus das „Wort“ ist, so ist dieser persönliche, menschgewordene Gott doch vor allem zugleich der abstrakte Begriff. Er ist das überpersönliche Allwesen, wie die Spekulation früherer Jahrhunderte es erfassen gelehrt hatte,

Das nicht Sein heisst und nicht Nichtsein, das höchste Brahma anfangslos . . .
In der Welt weilt's und weilt draussen; beweglich ist's und unbewegt,
Feinheit nicht dem Verstand fassbar, nah uns wohnend und fern zugleich.

Und nicht genug an dieser Vermischung von Krishnaglauben und Spekulation. Die entgegengesetzten Richtungen der Spekulation müssen eine wie die andre ihren Beitrag zur Ausmalung dieses Bildes geben. Bald ist Gott das in den Dingen weilende und wirkende Allwesen, bald bewegt sich seine Verherrlichung in den Bahnen von Gedankengängen, die den Geist als den selbst nicht handelnden Zuschauer ausserhalb der Natur, der allein handelnden, verharren lassen. Die Widersprüche, die hier entstehen, versucht der Dichter nicht zu lösen. Auch er macht es wie die alten vedischen Sänger, die dem Gott, den sie eben besingen, die Erhabenheiten aller andern Götter beilegen. Wo er eine Herrlichkeit findet, mit welcher je das Denken die höchsten Wesenheiten, zu denen es sich zu erheben wusste, geschmückt hat, häuft er sie auf das Haupt seines Vishnu-Krishna. Betrachtet man dieses Gemisch — diesen Gott, der zu sehr spekulativer Begriff geworden ist, um Kraft und Wärme des persönlichen Lebens zu bewahren, oder diese Idee, die zu persönlich geworden ist, um die volle, leuchtende Majestät des reinen Begriffs zu besitzen — so fühlt man wohl, dass hier nicht mehr der Geist eines Zeitalters waltet, das vollwertige Schöpfungen des religiösen Gedankens hervorzubringen die Kraft hat. Dies sind nicht mehr Ideen, die sich mit der Frische, in der sie aus dem arbeitenden Geist strömen, ernst und mächtig in der ihnen eigenen Gestalt behaupten. Man glaubt über ein Trümmerfeld zu gehen, und aus den Trümmern bauen Epigonen bunte Gebäude, wohlgefällig einer Sinnesart, die zu den grossen Fragen des Daseins nicht mehr entschlossen Ja oder Nein sagt, sondern das Ja und das Nein vereinen möchte.

Aber es ist etwas andres, als die blosse Gedankenarbeit, worin die eigene Schönheit dieses Gedichts liegt. Zwischen den endlosen Wiederholungen, von denen es voll ist, zwischen der Unordnung und den beständigen Widersprüchen seiner spekulativen Belehrung hört man bald da, bald dort, hier leiser, dort mit wundervoller Deutlichkeit

Worte, in welche die Mystik des Hindutums ihr ganzes Inneres, ihr Träumen und Sehnen in all seiner fremdartigen Poesie hineingelegt hat. Die Stimmungen dieses Gottesglaubens sind denen des Buddhismus wohl verwandt, aber doch zugleich tief von ihnen unterschieden. Hier herrscht nicht jenes man möchte sagen harte, geschäftsmässige geistliche Streben wie unter den Buddhajüngern. Weiche Lüfte wehen hier; man schwelgt in Gottesliebe und Gottversenkung. Aeusserlich sich von der Welt zu trennen haben diese Frommen nicht nötig; sie fahren fort sich zu bewegen und zu handeln wie andre, aber sie handeln wie im Traum:

Nicht nach des Handelns Frucht trachtend, im Nichthandeln befangen nicht . . .
Wer im Handeln das Nichthandeln, im Nichthandeln das Handeln schaut,
Ist unterm Menschenvolk weise, vertieft und alles Handelns Herr.

Wie in einem Nebel verschwimmt diesem Weisen, Vertieften alles Irdische; Hitze und Kälte, Lust und Schmerz, Freund und Feind gilt ihm gleich. Eine eigene Welt ist vor ihm aufgestiegen, in der Wirklichkeit und Unwirklichkeit von andern Gesetzen beherrscht wird als hienieden:

Was jeglichem Geschöpf Nacht ist, ist Tag dem Selbstbezwingenden.
Irdischer Kreatur Wachen ist des schauenden Weisen Nacht.

Die Bilder, die dieser Schauende sieht, wogen hin und her. Bald füllt seinen Geist das Ewige in reiner Gestaltlosigkeit, bald zeigt es sich ihm sichtbar in der übersinnlich-sinnlichen, grandios-ungeheuerlichen Herrlichkeit Vishnus. Das ganze Weltall erscheint in diesem Gott als ein Stück seiner unergründlichen Wesenheit. Ardschuna ruft aus:

In deinem Leib seh' ich, o Gott, die Götter
Und aller Wesen mannigfache Scharen,
Brahman, den Herrscher, auf dem Lotos thronend,
Die göttlichen Schlangen, die Weisen alle.

Zahllose Arme, Leiber, Münder, Augen
In dir, du Allgestaltiger, erblick' ich.
Nicht kann ich Ende, Mitte, Anfang schauen,
Allherrscher, endloser Gestalten Träger.

Mit Diadem und Keule, mit dem Diskus,
Ein Meer von Licht, Strahlen ringsum entsendend:
So schau' ich dich, blendend des Auges Sehkraft,
Gleich Sonn' und Feuerflammen, unermesslich.

In mystischer Glorie umgeben himmlische Heerscharen und heilige Weise den höchsten Thron — darf man sich durch dies Hohelied des Vishnuglaubens an die Visionen erinnert fühlen, mit denen der Faust schliesst? —

Hier sieht man Götterscharen in dich eingehn.
In Furcht die Hände faltend beten jene.
Heilrufe jauchzen, deinen Preis verkündend,
Der hohen Weisen und der Sel'gen Chöre.

In diesem Lichtglanz der Gottnatur Vishnus zu verschwimmen: das ist die Sehnsucht jener Seelen, deren Atemzug wir in dem Auf- und Abwogen der Rhythmen der Bhagavad Gita zu fühlen meinen.

VII.

Wie es scheint ungefähr gleichzeitig mit grossen Teilen des Mahabharata entstand ein andres Werk, das kaum geringere Macht als jenes über den indischen Volksgeist erlangt hat, das Gesetzbuch des Manu [1].

Es ist dies nicht der älteste Versuch der Inder, Sitten und Recht zu kodifizieren. Als sich in den vedischen Schulen der von uns geschilderte Prosastil der Sutras (oben S. 144), jene in allerkürzesten Aphorismen sich bewegende wissenschaftliche Darstellungsweise ausgebildet hatte, wurden neben den Regeln der Opferkunst auch die Ordnungen frommen und gerechten Lebens in Sutraform behandelt. Das eigentliche Recht stellten allerdings diese Texte durchaus flüchtig und in jeder Weise unzureichend dar. Auch handelte es sich offenbar viel weniger um die Befriedigung eines wirklichen praktischen Bedürfnisses nach öffentlicher Feststellung

[1]) Eine ausgezeichnete Uebersetzung dieses Textes hat Bühler in den Oxforder *Sacred Books of the East* (Bd. XXV) gegeben.

der Rechtsordnungen, als vielmehr darum, einerseits das Licht brahmanischer Schulgelehrsamkeit auch auf diesem Gebiete leuchten zu lassen, anderseits vor allem für die extravaganten Ansprüche, die der geistliche Stand in jeder Lebensbeziehung erhob, die möglichst nachdrückliche Formulierung zu finden.

Neben diesen in Sutraform verfassten Werken standen dann von alters her sprichwortartige Versregeln über Recht und Sitte, wie sie unter dem Volk und in den Schulen umliefen. Sie werden gern in jenen Sutras zitiert; vielleicht hat man schon früh hie und da angefangen, sie zu Sammlungen zu vereinigen.

Solche Materialien und Vorarbeiten sind es, auf die sich das Manugesetzbuch stützt. Wenn ihm auch der priesterliche Charakter ganz wie den älteren Gesetzwerken anhaftet, so ist es doch nicht mehr so unlösbar wie jene mit der geistlichen Wissenschaft der Vedatexte und der Opferkunst verknüpft; es ist nicht wie jeder jener Texte an die engen Grenzen einer einzelnen vedischen Schule gebunden. Vor allem aber gibt sich hier im Vergleich mit den älteren Werken eine gewisse freiere Weite der literarischen Behandlung darin zu erkennen, dass die Sutraform mit ihrer technisch schulmässigen Zugespitztheit aufgegeben ist. Vielleicht unter dem Einfluss des Aufschwunges der epischen Dichtung, die nach Abstreifung der prosaischen Elemente mächtige Gebilde in rein poetischer Form zu schaffen gelernt hatte, entwickelte sich hier eine allumfassende Darstellung des Rechts in Versen: dies Gesetzbuch ist zugleich ein grosses Lehrgedicht.

Manu, der halbgöttliche Vater des Menschengeschlechts, gibt dem Buch seinen Namen. Er hat im Anfang der Dinge die Ordnungen menschlichen Lebens begründet. Ihm und daneben — mit noch schärferer Betonung des priesterlichen Charakters dieses Wissens — dem Bhrigu, einem mythischen Ahnherrn von Brahmanengeschlechtern und idealen Repräsentanten des Brahmanentums, ist der Vortrag der Gesetze in den Mund gelegt.

Das Gedicht hebt an:

Manu, dem sinnend-tiefgründ'gen, nahte der grossen Weisen Schar.
Ehre wie sich's gebührt spendend sprachen sie zu dem Thronenden:
Erhabener, des Rechts Satzung mög' uns künden dein wahres Wort
Für die Kasten und Mischkasten alle zumal der Reihe nach.
Denn dieser ganzen Welt Ordnung, die alles Denken übersteigt,
Die schuf der durch sich selbst Sei'nde, ihr Ziel und Wesen kennst nur du.

Schon diese Eingangsverse lassen es deutlich empfinden: was hier vorgetragen werden soll, ist etwas ganz andres, als was wir ein bürgerliches Gesetzbuch nennen würden. Es sind die ewigen Ordnungen des Gottes Brahma, von dem es heisst:

Die Namen und die Wirkkräfte hat in der Schöpfung Anbeginn,
Jeglichen Wesens Zustände nach Vedaworten Er geformt[1].

Die Satzungen von Religion und Sitte sind hier mit denen des Rechts noch unauflöslich vereinigt; für das unfreie Bewusstsein dieser Denker und dieses Volkes gibt es noch nicht die Scheidung der Sphäre des Tuns, in welcher der Wille sich nach eigenem Entschluss den Satzungen der Sitte oder dem Rat der Klugheit beugen mag, und jener andern Sphäre, in der das beherrschende Gebot und der starke Arm der Gemeinschaft ihn mit Gewalt unter die Ordnung des Rechts zwingt. Das Gesetzbuch spricht von allem, von

---

[1]) Nichts kann bezeichnender sein als der Kontrast dieser Mystik, die alle Rechtsordnungen in den Tiefen Brahmas wurzeln lässt, und der rationalistischen Verständigkeit, mit welcher der Buddhismus diese Dinge behandelt. Auf die Frage nach der Entstehung der Kasten antworten die Buddhisten mit einer Geschichtskonstruktion etwa im Geist des *Contrat social*. In der Vorzeit hatten die Menschen den Reis, von dem sie lebten, zu gleichen Teilen unter sich verteilt. Da fangen die einen an, den Anteil der andern sich anzueignen. Daraus erwächst Zank und Gewalttätigkeit, so dass man sich entschliesst, jemanden einzusetzen, der Tadel und Verbannung über die verhängt, welche Tadel und Verbannung verdienen. Dafür wird ihm ein Reisanteil als Lohn gewährt: dies der Ursprung des Königtums; und so fort (vergl. meinen „Buddha", 4. Aufl., S. 173, Anm. 1).

Grossem und Kleinem; es liegt in der Natur des Inders, jeden Schritt, den er tut, als fester, lehrbarer Norm unterworfen zu empfinden. So wird vorgeschrieben, wie man nach Wohlstand trachten und durch Fehlschläge sich nicht entmutigen lassen soll. Wie man auf Ernährung und Kleidung Sorgfalt zu wenden hat. Was für Weihungen bei der Geburt eines Kindes und für den heranwachsenden Jüngling vollzogen werden müssen. Welche Teile der Hand den verschiedenen Gottheiten heilig sind und welche Rolle diese Einteilung beim Reinigungsritus des Wasserschlürfens spielt. Für Kriegskunst, für auswärtige Politik werden Regeln gegeben. Reich ausgeführte Bilder werden gezeichnet vom Leben des Brahmanenschülers, der in Ehrfurcht vor seinem Lehrer den Veda lernt, und vom Dasein des Waldeinsiedlers oder des bettelnden Asketen, der nicht nach Tod und nicht nach Leben begehrt und gleichmütig den Augenblick erwartet, der ihm das Verschwimmen im Allwesen bringen wird. Das sind nicht Ordnungen, die den Stempel eines bestimmten Stammes oder Staates tragen, denen der Erdgeruch enger Scholle, auf der sie erwachsen sind, anhaftet. Sondern es ist die Schilderung einer Kultur, die das ganze Arierland beherrscht oder zu beherrschen beansprucht, soweit das heilige Tier, die schwarze Antilope, schweift.

Diese Kultur wird nun freilich im Manugesetzbuch sehr einseitig angesehen, mit dem Auge des Priesters, das unendlich Vieles nicht sehen kann oder will. Beispielsweise wissen wir gut genug, wie mannigfaltige und tiefgehende, vom Joch des Veda durchaus befreite religiöse Bewegungen in jenen Zeiten Indien erfüllten: Manu berührt sie kaum; nur wenige inhaltlose Aeusserungen voll Hass und Geringschätzung reden von den Anhängern der Lehren, „die neu aufgekommen und darum wertlos und unwahr sind“. So zeichnet sich auch das Bild des ganzen hochentwickelten städtischen Lebens, des bedeutenden Treibens von Handel und Industrie hier nur in verschwommenen Zügen. Das Dasein der Vaishya, der Bürger und Bauern, und das der Shudra, der Arbeiter und

Diener wird in wenigen dürftigen Sätzen abgefertigt. Mit umso grösserer Vorliebe verweilt das Gesetzbuch bei den beiden oberen Kasten. Die Gestalt des Königs mit dem ganzen Zubehör des indischen Despotismus tritt in voller Lebendigkeit hervor. Noch stärker aber tritt hervor und stellt sich in den Mittelpunkt des ganzen Weltbildes die eigene Gestalt dessen, der dies Bild gezeichnet hat, die Gestalt des Priesters. Die Masslosigkeit des durch lange Jahrhunderte angesammelten Bewusstseins der eigenen Ueberhoheit von Brahmas Gnaden und die nicht geringere Masslosigkeit der alle Schranken überfliegenden, jede Schmeichelei und auch die Selbstschmeichelei auf den höchsten Gipfel hebenden indischen Ausdrucksweise vereinigen sich und steigern sich wechselseitig:

Durch dessen Mund des Dreihimmels Götterscharen das Opfermahl,
Manen die Totenspend' essen, was könnte höher sein als der?

Die das Feuer zum Allesser, die untrinkbar das Meer gemacht,
Den Mond schwindend und zunehmend: wer wagt zu trotzen deren Zorn?

Die Vertreter weltlicher Gewalt scheinen verstanden zu haben, solche Ergüsse geistlichen Selbstbewusstseins gläubig anzuhören und sie im übrigen so weit gelten zu lassen, wie ihr eigenes Interesse erlaubte.

Mit der Sorgfalt, die Manu, wie erwähnt, auf die Darstellung des Königtums und Regierungsapparates wendet, steht es nicht im Widerspruch, dass den eigentlichen Zielen und Idealen des Daseins, wie sie sich in diesem Gesetzbuch oder vielmehr in dieser Schilderung der menschlichen Gesellschaft spiegeln, das politische Element durchaus fehlt. Im Staat zu leben und den Staat zu gestalten, aus dem Dasein der Gesamtheit ein bestes Teil vom Gehalt des eigenen Daseins zu schöpfen: dies liegt dem rechten Inder, wie Manu ihn zeichnet, fern. Er hat seine Heimat nicht im Staat, sondern in der Kaste. Und wie an politischen, so ist auch an höheren religiösen Idealen, an wärmerem religiösem Gefühl dies Leben, so sehr es bei jedem Schritt von

Pflichten der Religion ergriffen und beschränkt wird, doch im Grunde bettelarm. Hier hat jene wahre und tiefe, leidenschaftlich ungeduldige Erlösungssehnsucht, die aus den Poesien der Buddhisten redet, keinen Platz. Vom Gesetz Manus werden solcher Sehnsucht die Flügel geknickt; das Gebiet wird abgezirkelt, auf dem ihr gestattet ist, sich zu regen. Solange man sich seiner vollen Lebenskraft erfreut, soll man in weltlichem Dasein verharren; dem Trachten nach dem Ewigen mag das Alter gehören:

Wenn das Antlitz des Hausvaters sich runzelt, wenn sein Haar ergraut,
Wenn der Nachkommen Nachkommen er schaut, zieh' er hinaus zum Wald.

Höllenstrafen bedrohen den, der sich vor der Zeit dem Asketenleben zuwendet, ohne den Veda gelernt, Nachkommen erzeugt, die Opfer dargebracht zu haben. Keineswegs also mit den letzten Zielen buddhistischer Weltentsagung, wohl aber mit jenen Richtungen der Lebensweisheit, die in der früher von uns geschilderten buddhistischen Erzählungsliteratur hervortreten[1]), werden die Ideale des Manugesetzes durch ausgeprägte Familienähnlichkeit verbunden. Dieselbe Abwesenheit aller Züge, die dem Dasein starker, freier Menschen eigen sind; dieselbe Vorliebe dafür, Bedenklichem aus dem Wege zu gehen, glatt durch schwierige Situationen sich durchzuwinden; dieselbe beständige Aufmerksamkeit auf alles, was als Verdienst oder Schuld dem eigenen Dasein in künftigen Wiedergeburten nützen oder schaden kann. Einen Kontrast gegenüber der buddhistischen Denkweise bildet hier nur die Aengstlichkeit, die aus der aufgeklärteren Atmosphäre jenes Glaubens verschwunden ist, in Bezug auf die zahllosen kleinlichen und allerkleinlichsten Sorgen und Nöte des Aberglaubens, auf günstige und ungünstige Tage, auf die von allen Seiten, bei jedem Schritt, den man tut, drohenden Verunreinigungen. Hier erscheinen endlose Rezepte zu Bussen und Sühnungen; die Wunderkraft von Fasten und

[1]) Siehe oben S. 106 fg.



dem Murmeln von Vedaversen, von Kuhurin, Kuhdünger und ähnlichen kräftigen Heilmitteln kommt nach Gebühr zu ihrem Recht und rettet von den Folgen der bedenklichsten Verschuldungen — sofern nicht praktischere Gesichtspunkte den Sieg davontragen und dazu führen, an Stellen, wo es allzu schade darum wäre, jede Unreinheit ein für allemal für ausgeschlossen zu erklären: eines Weibes Mund, ein Hund in dem Augenblick, wo er ein Wild fasst, ist immer rein.

Inmitten dieses Bildes nun eines von Sitte, Glauben, Aberglauben tyrannisierten Lebens tritt das eigentliche Recht, wenn auch nicht mehr ganz so wie in den alten Sutradarstellungen, doch noch immerhin sehr bemerklich in den Hintergrund. Der Zusammenhang, in dem es vorgetragen wird, ist bezeichnend. Das Recht ist in die Beschreibung der Lebensordnung der einzelnen Kasten da eingefügt, wo von der Tätigkeit des Königs die Rede ist; es wird gezeigt, nach welchen Grundsätzen dieser sein Richteramt verwalten soll. Also nicht eigentlich ein Recht, das direkt dem Volk und jedem einzelnen gehört, sondern eine Lektion, die priesterliche Allwissenheit dem königlichen Richter erteilt. Die Luft von Handel und Wandel weht in diesem Recht nicht viel fühlbarer, als im Epos mit seinen ungeheuren Kämpfen wirkliche Kriegsluft zu spüren ist. Dies Recht ist nicht vom Leben für das Leben geschaffen. An seinen Sätzen haftet nicht Geschichte, nicht die blutige Spur von Kämpfen, in denen Wille gegen Wille stehend sie erzwungen hat. Hier wird nicht die knappe, befehlende Sprache dessen gesprochen, der weiss, dass sein Wort Gesetz ist. Alles schwebt, möchte man sagen, frei in der Luft. Altes Gewohnheitsrecht wird hier von Priestern als ewige Ordnung Brahmas dargestellt, wobei selbstverständlich die Phantasie der Darstellenden und vor allem deren sehr skrupellose Rücksicht auf die eigenen Interessen beständig geschäftig ist, das Alte umzugestalten, seine Lücken auszufüllen, dem Ganzen den eigenen Charakter aufzuprägen. Die glatt fliessenden Verse mit ihren Gleichnissen, ihren Allgemeinheiten, ihrem

Wortreichtum breiten über alles einen Hauch gefälliger Unwirklichkeit; über Unklarheiten und Widersprüche gleiten sie gewandt hinüber. Wenn sie von den ungeheuren Jenseitsstrafen erzählen, mit denen in indischer Freigebigkeit auch geringfügige Verfehlungen bedacht werden, so tun sie das mit derselben bequemen Leichtigkeit, fast möchte man sagen mit demselben leisen Lächeln, mit dem sie dann bald darauf die verschwindend geringe Busse lehren, durch welche all jenes namenlose Unheil unfehlbar abgewandt werden kann. Diesen Gesetzen fehlt es an Ernst, an der monumentalen Grossheit, welche die Kraft männlicher Völker ihren Gesetzen mitteilt.

Die Ordnung, in der das Recht bei Manu dargestellt wird, kann kaum ein Produkt wissenschaftlichen Tiefsinns genannt werden, wie den Indern überhaupt die Gabe versagt war, für kompliziertere Gedankenmassen das natürliche Anordnungsprinzip aufzufinden. Immerhin zeigt sich hier ein wesentlicher Fortschritt gegenüber der vollständigen Verwirrung der älteren Rechtstexte. Es werden achtzehn Hauptmaterien unterschieden, Allgemeines und Spezielles ziemlich bunt durcheinander: neben den weiten Gebieten des Schuldrechts oder Erbrechts bilden Einzelheiten wie die Streitigkeiten zwischen Hirten und ihren Dienstherren eigene, gleichberechtigte Kapitel. An scharfen Begriffsbestimmungen, an tieferem Erfassen des Wesens der einzelnen Rechtsinstitute fehlt es durchaus; das Ordensrecht der Buddhisten ist in diesen Beziehungen dem Manugesetz entschieden überlegen. Dafür drängt sich bei Manu die indische Neigung zur Einteilung, zum Schema, zu seltsam absurden Tarifen für irdische wie für überirdische Wert- und Preisverhältnisse beständig vor. Der falsche Zeuge bringt seinen Verwandten Verderben in der Seelenwanderung: fünf Verwandten, wenn sich das Zeugnis auf Kleinvieh bezieht; zehn, wenn es sich um Rinder handelt, und so fort. Nicht weniger bezeichnend als eine solche Höllenstraftabelle ist das Schema, nach dem die Lehre von den Mischkasten behandelt wird. Die Mannig-

faltigkeit der Völker, die man kannte, von den wilden Bewohnern der Gebirgswälder bis hinauf zu den Griechen, liess sich nicht ignorieren. Anderseits aber stand von alter Vedazeit her die Lehre fest, dass es vier Arten von Menschen gibt, Brahmanen und Kshatriyas, Vaishyas und Shudras. Wie liess sich zwischen dieser Theorie und der Wirklichkeit vermitteln? Alle jene Völker mussten aus Mischungen der vier Kasten oder auch aus deren Abfall von ihren Ordnungen hervorgegangen sein. Manu gibt lange Listen, in denen mit vollendeter Freiheit der Phantasie für jedes einzelne Volk die Mischung oder das sonstige Verhältnis, auf dem sein Dasein beruht, angegeben wird: wir erwähnten schon oben die denkwürdige Stellung, die in diesem System die Griechen als ein durch Nichtachtung der heiligen Pflichten und der Brahmanen zur Niedrigkeit herabgesunkener Kshatriyastamm erhalten haben.

Das Strafrecht — ein bemerkenswerter Fortschritt gegenüber der früheren Zeit — ist vom Zivilrecht wenigstens in gewisser Weise abgesondert. Die fünf Titel, welche die fünf Hauptverbrechen behandeln, stehen allerdings inmitten der zivilrechtlichen, aber sie sind doch untereinander in enge Verbindung gesetzt; deutlich hebt sich die eigenartige Natur dieses Rechtsgebiets hervor, auf dem Danda, die personifizierte Gewalt der Strafe, der finstere, rotäugige Dämon, sein Wesen treibt,

Den als der ganzen Welt Wächter, als ew'gen Rechts Verkörperung
In Brahmas Glorienschein leuchtend Gott erschaffen hat, seinen Sohn.
Was steht und was sich regt, alle Wesen zitternd vor seinem Grimm
Ihre Frucht willig darbieten und wanken nicht von ihrer Pflicht.

Im Wirken und den Ordnungen dieses Dämons, wie das Gesetzbuch sie beschreibt, erkennt der Geschichtsforscher übereinandergelagerte Gebilde, in denen sich das Rechtsbewusstsein und die Machtverhältnisse weit voneinander entfernter Zeitalter wiederspiegeln. Da finden sich Satzungen, in denen noch die ganze Härte uralten Kriminalwesens lebt, jenes Rechts, das über den Dieb Todesstrafe verhängte:

Dem König soll der Dieb nahen, laufend mit aufgelöstem Haar;
Er soll ihm seine Schuld künden: „Solches tat ich, bestrafe mich!“
Von des Khadira Holz trag' er auf der Schulter die Keule stark,
Trag' eine Lanze zweischneidig oder von Eisen einen Stab —

damit soll ihn der König niederschlagen; verschont er ihn, so nimmt er damit selbst die Schuld auf sich. Neben solchen hochaltertümlichen Satzungen aber stehen andre, die im Guten und Schlimmen den Stempel neuerer Zeiten an sich tragen. Die eingehende Berücksichtigung des Daseins oder Nichtdaseins böser Absicht lässt jene dem entlegeneren Altertum noch fremde Ethisierung des Strafrechts erkennen, die sich nicht damit begnügt, den äusseren Tatbestand zu betrachten, sondern in die Seele des Täters blickt. In der weitgehenden Vorliebe anderseits für oft überschwere Geldstrafen, die in die königliche Kasse fliessen, verrät sich der orientalische Despot, für den die Rechtspflege eine Einnahmequelle ersten Ranges, ein bequemstes Mittel zum Aussaugen des Volkes bildet. Der bedenklichste Zug an dem „in Brahmas Glorienschein leuchtenden“ Danda ist seine Parteilichkeit für Brahmas menschliche Verkörperung, den Brahmanen. Mit einer Unverhohlenheit, die nicht überboten werden kann, formuliert hier der Brahmane seine Ansprüche darauf, in der Behandlung seiner Vergehen und Verbrechen einer ebenso extremen Milde zu begegnen, wie die Grausamkeit extrem ist, die er in der Bestrafung derselben Verbrechen da gut heisst, wo ein Niedrigstehender sie begangen hat. Gewiss mag es sich in solchen Dingen vielmehr um fromme Wünsche des Brahmanentums als um Wirklichkeit handeln, aber ein Stück Wirklichkeit ist doch schon in der Tatsache solcher Wünsche allein enthalten.

Die Zeit nach der Entstehung des Manugesetzes hat das Recht im einzelnen nach vielen Seiten hin reicher und feiner auszubilden verstanden. Die Grundlagen bleiben doch immer jene Ordnungen, die Manu, „der sinnend Thronende“, und Bhrigu den grossen Weisen der Urzeit vorgetragen haben. Priester haben dies Recht festgestellt, Poeten oder

wenigstens Versschmiede ihm die Form gegeben. Ein Volk, das ein solches Recht hatte, trug das Verhängnis in sich, früher oder später zur Beute von Völkern zu werden, die unbeirrt von den Nebeln wirrer Traumwelten zu wollen und zu handeln wussten.

VIII.

Neben dem Mahabharata, dem gigantischen, alles überragenden Epos, besitzt Indien ein zweites grosses Heldengedicht, das Ramayana[1]). Als sein Verfasser wird Valmiki genannt: ein Name, an dessen Authentizität zu zweifeln wir keinen Grund haben. Er erscheint im Gedicht selbst — allerdings in nachträglich hinzugefügten Abschnitten — als ein Waldeinsiedler, der nahe dem Südufer des Ganges am Gestade des Flusses Tamasa lebt.

Das Ramayana besingt, wie sein Name sagt, die Taten und Leiden des Rama.

Der König des Landes Kosala (Oudh) will Rama, den geliebtesten seiner Söhne, zur Thronfolge weihen lassen. Aber den Listen einer der königlichen Frauen gelingt es, das zu verhindern und zu erreichen, dass der Prinz auf vierzehn Jahre in den Wald verbannt wird. Gehorsam zieht er hinaus, begleitet von Sita, seiner schönen, tugendhaften Gattin, und von einem getreuen Bruder. Im Walde geht ihnen im Verkehr mit frommen Einsiedlern und unter Kämpfen gegen Riesen und Menschenfresser die Zeit hin. Als die beiden Brüder einmal Sita allein gelassen haben, wird sie von Ravana, dem Beherrscher der Riesen, in seine Stadt fern im Süden auf der Insel Lanka (Ceylon) entführt. In Jammer und Verzweiflung sucht Rama die Verlorene. Vergeblich. Endlich gelingt es ihm, die Hilfe des Affenkönigs zu gewinnen. Unzählbare Massen von Affen werden zusammengerufen, alle Weltgegenden durchsucht. Der Affe

---

[1]) Unter den Uebersetzungen des Ramayana hebe ich die italienische von Gorresio, die englische von Griffith hervor.

Hanuman macht den Riesensprung über den Ozean nach Lanka: dort entdeckt er die trauernde Sita. Nun zieht Rama mit allen äffischen Heerscharen gegen Lanka zu Felde. Eine gewaltige Brücke wird geschlagen, das Meer überschritten. Die ungeheure Schlacht der Affen und Riesen läuft in den Entscheidungskampf zwischen Rama und Ravana aus, den Kampf ohnegleichen, den der Vers feiert:

Das Himmelszelt dem Meer magst du vergleichen, Meer dem Himmelszelt,
Ram' und Ravanas Kampf gleicht nur dem Kampf Ramas und Ravanas.

Der Riese fällt; mit der befreiten Sita zieht Rama zur Königsstadt und regiert lange in höchster Glückseligkeit.

Mindestens ein Teil der Erzählung — die Geschichte von Ramas vereitelter Königsweihe und von seiner Verbannung — ist den Grundzügen des Inhalts nach unzweifelhaft älter als Valmikis Gedicht. Von jenen Dingen berichteten schon legendenhafte Ueberlieferungen, die früh in die altertümliche prosaisch-poetische Darstellungsform gefasst waren; zu allerletzt mögen hier wirkliche Schicksale eines Kosalafürsten zu Grunde liegen. Aber in der Gestalt, in welcher die Ramasage bei Valmiki erscheint, ist das, was geschichtlich ist oder sein kann, doch nur die Umrahmung der eigentlichen Erzählung: eines Märchens, das frei von der Wucht und Last nationaler Erinnerungen, von aller Wirklichkeit losgelöst, in der luftigen Phantasiewelt spielt, beim Affenkönig und im Lande der Riesen.

Fragt man, welches der beiden grossen Epen das ältere ist, so wird die Entscheidung zu Gunsten des Mahabharata ausfallen müssen, freilich nur, wenn man seinen Kern, nicht wenn man die jüngeren und jüngsten Zutaten ins Auge fasst[1]). Es scheint in der Tat, als ob jenes Gedicht dem Verfasser des Ramayana als Vorbild vorgeschwebt habe, als

[1]) Unter diesen Zutaten begegnet eine lange Episode, welche die ganze Geschichte von Rama erzählt; ihr Verfasser hat offenbar das Ramayana in einer Gestalt, die mit der uns vorliegenden im wesentlichen identisch ist, gekannt.



ob seine Absicht gewesen sei, unterstützt durch Anklänge der Ramalegende an die Schicksale der Bharatiden, ein kunstvolleres Gegenstück zum Mahabharata zu schaffen. Manche Motive des älteren Epos kehren in auffallender Uebereinstimmung im jüngeren wieder. Die vierzehnjährige, durch feindliche List bewirkte Verbannung Ramas, das Waldleben der Brüder mit Sita vergleicht sich der zwölfjährigen Verbannung der Panduprinzen und ihrem Waldleben mit Draupadi. Die Hand Sitas wie die Draupadis ist durch Spannung eines gewaltigen Bogens errungen worden. Die grosse Schlacht des einen Gedichts gleicht in einer Menge von Zügen der grossen Schlacht des andern. Man kann vielleicht hinzufügen, dass der in allen Schwierigkeiten Rat findende Bundesgenosse Ramas, der Affe Hanuman, eine ähnliche Stellung einnimmt wie im Mahabharata Krishna, der vielgewandte Ratgeber in allen Nöten. Auch in den beliebten, stehend wiederkehrenden Wendungen der epischen Ausdrucksweise zeigt sich vielfach eine ausgeprägte Familienähnlichkeit der beiden Gedichte. Aber sie stehen sich doch gegenüber, das Mahabharata mehr geworden als gemacht, das Ramayana mehr gemacht als geworden, das eine in der unerschöpflichen, unbeholfenen, widerspruchsvollen Mannigfaltigkeit seiner Erscheinung die Jahresringe natürlichen Wachstums von tiefer Vergangenheit her an sich tragend, das andre in seinem innersten Wesen modern, immer gleich glatt und gewandt, immer gleich sorgfältig ausstaffiert mit den Verzierungen geistreich pointierter Rhetorik. Es fehlt nicht an Episoden, auch nicht an lehrhaften Sentenzen und Reden über Lebensweisheit, aber nie wird die Haupthandlung von den einen oder den andern überwuchert und bedeckt. Gefällig reiht sich Gesang an Gesang, die meisten in Schlussverse auslaufend, die an Stelle des epischen Shloka ein andres, zuweilen ein künstlich verwickeltes Metrum setzen und so das einzelne Stück der Handlung oder die einzelne Schilderung in einen zierlichen Rahmen schliessen. Waldbewohnende Büsser, sterbende Geierkönige, kopflose Dä-

monenrümpfe kreuzen den Weg des Helden. Jeder spricht gefällig und wortreich, mit derselben Beherrschung mannigfacher Redefiguren, und trägt das Seine dazu bei, die Handlung in ihrer gemessenen Bewegung einen Schritt weiter zu führen. Die Affen kämpfen todesverachtend den Kampf für das Recht und das Gute; sie benehmen sich gravitätisch, wie es sich für Helden schickt, und bringen kaum öfter als ein einziges Mal, wo sie sich betrunken haben, in ausgelassener Frechheit ihrer Affennatur den schuldigen Tribut. Die Jahreszeiten gehen ihren Gang und empfangen in Schilderungen voll üppig bunter Bilder, voll anmutiger und schwungvoller Vergleichungen nacheinander ihren Preis: die Blütenpracht und die Düfte

der Lenztage, von süssem Vogellärm durchtönt,
Des Verlassenen Gram mehrend, dem die Geliebte ward geraubt —

die Regenzeit mit ihren Gewittern und Ueberschwemmungen, ihren sternlosen Nächten, und nach ihr die Klarheit des Herbstes,

Wenn lotusdunkel-blauschwarzen Gewölks, des weltumnachtenden,
Ungestüme Gewalt schwindet wie wilder Elefanten Brunst.

Ueberall herrscht höchste, ihrer eigenen Vorzüge sich sehr deutlich bewusste Tugendlichkeit, in der sich Milde und Heldenmut vereinen; über das mit schwärzesten Farben gezeichnete Laster wird nach schweren Prüfungen, wie sich's gebührt, glänzend der Sieg erkämpft. Die Stimmung des Leidvoll-Pathetischen, die nach der Lehre der indischen Poetiker das Ramayana beherrscht, breitet sich in schöner Fülle aus. In alter wie in neuer Zeit hat diese Stimmung die Hörer ergriffen und gerührt. Der Prolog des Ramayana erzählt, wie das Gedicht zuerst im Walde, im Kreise heiliger Einsiedler vorgetragen wurde:

Als die Weisen dies Lied hörten, wurden ihnen die Augen feucht —

und noch heute, wenn in indischen Dörfern das Epos rezitiert wird, bearbeitet in modernem Dialekt, der es allem

Volk zugänglich macht, unterbricht oft bei der Schilderung von Ramas und Sitas Leiden das Schluchzen der Menge den Vorleser, wird des Helden endlicher Sieg mit festlicher Bekränzung und Beleuchtung der Häuser gefeiert.

In seiner eigentlichen Gestalt freilich ist das Gedicht nicht für die Massen bestimmt. Die von alters her scharf und fein entwickelte literarische Kritik Indiens erkennt im Ramayana die erste Schöpfung der eigentlichen Kunstdichtung. Sie hat recht. Wie manche Teile des Mahabharata, wenn auch von fern, auf die vedischen Anfänge indischer Erzählungskunst zurückweisen, so deutet das Ramayana vorwärts auf die Poesie der folgenden Jahrhunderte — auf diese Poesie, in deren überkünstlichem Raffinement, in deren Wortprunk weicher Gefühlsschwelgerei allzu oft und allzu deutlich eine mehr und mehr verarmende Seele sich verrät.

Viertes Kapitel

Die Kunstdichtung

I.

Die letzte grosse Erscheinung, von der die Geschichte der indischen Literatur zu berichten hat, ist die Kunstpoesie, die Poesie Kalidasas und Bhartriharis. Sie ist der abschliessende, in seiner Weise klassische Ausdruck indischen Dichtens.

Die Schaffenden sind jetzt nicht mehr unpersönlich und namenlos, nicht mehr Kasten, geistliche Orden, Schulen, wie sie den Veda und die Sutras der Buddhisten, ja noch das Mahabharata und das Manugesetz hervorgebracht haben. Wir kennen jetzt die Verfasser der einzelnen Werke mit ihren oft durch ganz Indien gefeierten Namen. Wir sind im stande, die Individualität des einen von der des andern zu unterscheiden. Von königlichen Gönnern, mit denen sie in Verbindung stehen, liegen uns Inschriften, greifbare Zeugnisse ihres Daseins vor. Die Zeit jener Dichter wissen wir vielfach — allerdings nicht ohne einige für uns recht empfindliche Ausnahmen — sicher zu bestimmen.

Diese Zeit grenzt sich natürlich gegen die vorangehende Periode nicht vollkommen scharf ab. Vor allem die Inschriftenforschung hat gezeigt, dass die Anfänge der neuen Weise des Dichtens bis in die letzten vorchristlichen Jahrhunderte, also bis in eine Zeit zurückgehen, in der das Riesenepos Mahabharata noch nicht aufgehört hatte, neuen Stoff in sich aufzunehmen. Ihre volle Höhe aber hat die Kunstpoesie erst viel später — man kann sagen etwa zwischen

400 und 700 n. Chr. — erreicht, um sich dann in allmählichem Verfall ihrem auch jetzt noch nicht vollständigen Untergang anzunähern.

Während in den älteren Zeiten die indische Literatur — wenigstens die uns erhaltene — ganz überwiegend geistlich ist oder doch, wie das Mahabharata, einen starken geistlichen Anhauch trägt, steht die Kunstpoesie hiezu in scharfem Kontrast. In ihr bricht die Richtung auf Weltleben und Weltlust, ja ein ausgesprochener Zug heisser Sinnlichkeit mit Macht hervor. Lyrische Poesie erzählt vom Versinken der Seele in alle Lust und alles Verderben, das vom Weibe kommt. Romane, vielfach zu schlüpfrigen Zweideutigkeiten neigend, schildern bald den Glanz des Hoflebens oder kriegerischer Erfolge, bald berichten sie von romantischen, seltsam verwickelten Liebesabenteuern. Dramen, reich an farbigen, fröhlich bewegten Bildern, hier aus der Sagenwelt, dort aus Leben und Wirklichkeit, führen in Strassengewimmel und Boudoir, in Palast und Waldeinsiedelei, erzählen von höfischer Galanterie, von zarter Liebessehnsucht, von heisser, verzehrender Leidenschaft.

Man darf nicht übersehen, dass diese Weltlichkeit der klassischen Literatur doch nicht so sehr, wie es den Anschein haben kann, etwas Neues, dem Charakter der alten Zeit Entgegengesetztes ist. Zunächst fehlt es nicht an sichtbaren Bindegliedern und Vermittlungen: man erinnere sich neben manchem andren an das Ramayana. Dann aber muss in Anschlag gebracht werden, dass jene alten und ältesten Zeiten, aus denen die grossen religiösen Literaturen allein erhalten sind, in Wahrheit doch unzweifelhaft auch an vielerlei weltlichem Singen und Sagen reich gewesen sind, das für uns verschollen ist, wie es gewiss schon für die Zeit Kalidasas verschollen war. Religiöse Poesie oder Unterweisung, zu kanonischer Würde erhoben, ward durch den gewissenhaften Eifer von Priesterschulen oder Mönchsorden sicher über alle Gefahren des Vergessenwerdens hinübergeführt. Weltliche Dichtung aber hatte in den Zeiten, in denen die

schriftlose, gedächtnismässige Ueberlieferung herrschte, ein flüchtigeres Dasein. Ihr kam keine ähnliche Sorgfalt zu gute wie den geistlichen Texten. Das Aeltere wurde vom Jüngeren, Zeitgemässeren, das Unvollkommnere vom Vollendeteren verdrängt, das dann selbst wieder bald überholt und vergessen werden sollte. Was hier eine Aenderung herbeiführte, war vor allem die zunehmende Herrschaft des Schriftwesens. Als im ersten Jahrhundert v. Chr., wie eine in Ceylon verfasste Chronik berichtet, die buddhistischen Mönche dieser Insel zuerst „das Schwächerwerden der Wesen erkennend, um des Bestandes der Lehre willen die heiligen Texte samt der Auslegung in Büchern niederschrieben“, besiegelten sie damit einen Wandel der Zeiten, der für alle profane Literatur von noch weit grösserer Bedeutung sein musste als für die religiöse. Die Schrift konnte mit derselben Leichtigkeit und Sicherheit wie das Wort Buddhas auch das Liebesgedicht oder den Roman festhalten. Die Aussicht auf den bleibenden Bestand des eigenen Werkes musste die Dichter locken, kunstreichste Vollendung zu erstreben, und umgekehrt die gesteigerte Kunstvollendung der poetischen Werke musste bleibenderen Bestand für sie beanspruchen und erringen. Es ist begreiflich, dass ein solcher Wechsel zwischen der Vergänglichkeit weltlicher Literatur im Altertum und ihrer festeren Erhaltung in den jüngeren Zeiten für uns leicht die Täuschung herbeiführt, als sei die Poesie des Weltlebens und der Sinnenfreudigkeit erst in diesen Zeiten in Indien erstanden, während sie in der Tat nur aus diesen Zeiten allein auf uns hat gelangen können.

Bei alledem aber bleibt es doch bestehen, dass sich auch eine wirkliche, nicht nur eine uns erscheinende starke Verweltlichung und Versinnlichung der Literatur vollzogen hat. Sie ist der natürliche Ausdruck einer immer stärker sich ausprägenden Verweltlichung und Versinnlichung des gesamten Denkens, Fühlens, Lebens. Fragt man nach deren Ursachen, so wäre es zwar sicher verfehlt, sie allein aus den äusseren Schicksalen Indiens herleiten zu wollen. Aber

zu ihr beigetragen haben diese ohne Zweifel. Eine Fremdherrschaft nach der andern hat ihren Arm in das Land hineingestreckt; das Verhängnis, das Indien jeder von ihnen zur widerstandslosen Beute werden liess und bis auf den heutigen Tag werden lässt, hat zu wirken begonnen. Auf die Griechen sind innerasiatische Eroberer gefolgt, die Beherrscher weiter Gebiete des indischen Nordwestens; die Münzen der beiden ersten nachchristlichen Jahrhunderte lehren uns ihre barbarischen Gesichtszüge und Namen — wie Kaneshki, Hoëshki — kennen. Zwar haben sich diese Fürsten der indischen Kultur durchaus nicht feindlich gegenübergestellt. Kaneshki wählt für seine Münzprägung neben dem griechischen Helios und zarathustrischen Gottheiten auch indische, ja den thronenden Buddha mit dem Glorienschein; die Buddhisten dürfen ihn zu den grossen Schutzpatronen ihres Glaubens rechnen. Aber solche geistige Eroberungen, in denen das Indertum an den kriegerischen Eroberern eine gewisse Vergeltung nimmt, können doch nichts daran ändern, dass auch jene Fremdherrschaften das Ihre dazu tun, Sitte und Ordnung noch weiter zu schwächen, als sie schon ohnehin geschwächt sind, das unaufhaltbare Hereinbrechen der Dekadence in dieser durch lange Reihen von Jahrhunderten überreif gewordenen Kulturwelt zu beschleunigen. In den höheren Klassen nimmt der Ruin überhand; von unten her steigen zweifelhafteste Elemente empor. In unbestimmtem Halbdunkel zeigen sich jene undefinierbaren, wurzellosen Existenzen mit den widerlich verschwimmenden Zügen, die ein tiefer Schilderer menschlichen Treibens, der Dichter der „Tonwägelchenkomödie", ihr Selbstporträt in dem Chor der Bastarde malen lässt:

In fremden Häusern lassen wir uns hätscheln.
Wir essen fremde Speise. Fremde Männer
Erzeugten uns, begegnend fremden Weibern.
Fremder Besitz vergnügt uns. Unsre Tugend
Ist nicht weit her. Wie Elefantenkälber
Leben wir Bastarde in holdem Frohsinn.

Es begreift sich, dass in einer solchen Welt die Hochflut der religiösen Bewegungen verrauscht ist. Man ist dessen gründlich müde geworden, die grossen, blassen Ewigkeitshoffnungen mit der Hingabe des Lebensgenusses zu bezahlen. Der Vishnuglaube, der Shivadienst, der jetzt herrscht, verlangt solchen Preis nicht. Er stillt vollauf den Durst der indischen Seele nach allen weichen und allen wilden Erregungen, nach mystischem Träumen wie nach mystischem Taumel, und dem Leben lässt er die Freiheit, den Kelch der Weltlust bis auf die Neige zu leeren. Der Buddhismus dieser Zeiten kann dem Schicksal nicht entgehen, dass sein alter, verstandesmässiger Ernst von shivaitischem Geist unterhöhlt wird. Seine Kräfte schwinden; langsam und unaufhaltsam beginnt sein Dasein in seinem indischen Heimatland abzusterben. Bei alledem ist das geistliche Gewand jetzt keine seltenere, vielleicht gar eine häufigere Erscheinung geworden als in früheren Jahrhunderten. Aber verglichen mit jenen Mönchen der alten Zeit, die in Armut, Keuschheit, Herzensreinheit dem Sakyasohn nachstrebten, erscheinen deren jetzige Nachfolger etwa wie gegenüber dem heiligen Franziskus und seinen Jüngern manche geistliche Herren aus den Glanzzeiten der Renaissance Italiens. Im indischen Rom, in „der Stadt mit Namen Benares, diesem höchsten Gefilde der Erlösung auf Erden“, entwickeln Brahmanen wie Mönche eine bedenkliche Virtuosität in der Kunst, es sich wohl sein zu lassen:

In der Dirnen Haus durchschwärmend schlaflos mondbeglänzte Nacht,
Weinesduft'ge Küsse trinkend feiern sie das Liebesfest.
Tags mit frommen Mienen zeigen sich die Schelme vor der Welt
Als Allwissende, Geweihte, opferheilig, bussereich.

Kein Wunder, dass man sich in vornehmen, geistig hochstehenden Kreisen immer mehr gewöhnte, die religiösen Dinge und ihre berufsmässigen Vertreter mit einer Indifferenz, die von Ironie nicht frei war, zu betrachten. So jener glänzende, kunstliebende König Harsha, der in der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts regierte und von den Buddhisten

als eifriger Beschützer ihres Glaubens gerühmt wird. Schon dass er bei einem dreitägigen Fest am ersten Tage dem Buddha eine Statue weihte, am zweiten dem Sonnengott, am dritten Shiva, deutet auf eine — bei indischen Fürsten übrigens nicht seltene — Vielseitigkeit seiner religiösen Interessen, die kaum für deren besondere Wärme spricht. In einem der Dramen, die dieser König verfasste oder wohl richtiger von einem Hofpoeten verfassen liess, um ihnen dann seinen Namen zu geben, richtet sich der eröffnende Segensspruch nicht wie gewöhnlich an Shiva, sondern an Buddha. Was weiss aber der Dichter zur Verherrlichung des grossen Weisen zu sagen? „Du, der du Versenkung erheuchelst, an was für ein Weib denkst du? Ein Schützer willst du sein und weisst uns vor des Liebesgottes Pfeilen nicht zu retten? Falsch ist dein Erbarmen; kein andrer ist grausamer als du! Dem einst Maras [1]) Frauen voll Neid diesen Namen gaben — der Ueberwinder Buddha beschirme euch!“ Nichts kann wohl den Geist dieser Zeit besser malen als der Ton einer solchen Anrufung im Munde eines hohen Herrn, der ein Feind des Buddhismus sicher nicht gewesen ist.

An Naturen, die sich ernster philosophischer Reflexion zuneigen, fehlt es auch jetzt nicht. Aber wie abgeschwächt in ihrer blassen Verfeinerung, verglichen mit der Gewalt und der Gewaltsamkeit des Buddhaglaubens, sind die Ideenkreise, aus denen sie Befriedigung schöpfen — die Spekulationen der Sankhyaphilosophie, die in gleichmütigem Behagen die geistreiche Eleganz ihrer Gedankengebilde vor dem Erkenntnisdurstigen ausbreitet, ihm davon erzählt, wie man die Schauspielerin Natur dazu bringen kann, der leidverstrickten Seele nicht ferner ihr fruchtloses Gaukelspiel zu zeigen! Einfachere Gemüter wissen auf anspruchslosere, im Grunde vielleicht auch klarere Weise das Dilemma der Weltwirklichkeit

---

[1]) Des Liebesgottes und Teufels. In der buddhistischen Legende bereiten seine Töchter dem Buddha vergebliche Versuchungen.

und der Jenseitsideale praktisch zu lösen. Sie halten sich an das gute alte Wort, dass „eine Taube heute besser ist als ein Pfau morgen“. Die Kunst, das Heute zu geniessen, wird auf den Gipfel üppiger und zugleich graziöser Vollendung gehoben. Die hohen Schulen dieser Kunst sind die Fürstenhöfe mit ihrem beständigen Festleben, ihrem Wechsel zwischen dem Pomp gewaltiger, Städte und Königreiche in Bewegung setzender Festaufzüge und den alltäglichen, zierlichen und frivolen Unterhaltungen der kleinen Balletts, Blumenfeste, Haremsbelustigungen. Den Höfen eifern die reichen bürgerlichen Kreise der Städte erfolgreich nach. „Der Städter“ ist die technische Benennung, unter der eine eigene, nach indischer Art ganz ernstlich in wissenschaftliche Formen gekleidete Theorie den eleganten Lebens- und Liebeskünstler beschreibt. Man kann fast sagen, dass diesem Bild vom Wesen und Tun des „Städters“ für das Zeitalter der indischen Kunstpoesie eine ähnliche Bedeutung zukommt wie für die italienische Renaissance jenem Bilde des Meisters vornehmen Lebensgenusses, das Castiglione im „Cortegiano“ gezeichnet hat. Steht in der vedischen Zeit als die charakteristische Gestalt, die jene ganze Literatur verständlich macht, der Brahmane und Opferpriester da, in der buddhistischen Zeit der Bettelmönch, so kann man die Signatur der Welt, in der die Dichtung Kalidasas und Bhartriharis ihr Dasein hat, kaum in einer andern Gestalt finden als in der des „Städters“.

Von der Erziehung, welche dieser Lebemann genossen hat, verrät die betreffende Theorie [1]) leider nichts Näheres.

[1]) Unsre Quelle ist das Kamasutra, d. h. Lehrbuch der Liebeskunst, mit dem zugehörigen Kommentar, das seltsamste Denkmal echt indischer Vereinigung von Frivolität und Pedanterie. Der wissenschaftliche, gelegentlich an die vedischen Darstellungen der altgeheiligten Lebensordnungen anklingende Ton wirkt in diesem meist die lockersten Sujets behandelnden Werke geradezu grotesk. In der Hauptsache entzieht sich das merkwürdige Buch natürlich näherer Besprechung.



Nur kurz wird bemerkt, dass er seine Studien gemacht und einen Hausstand gegründet hat. Selbstverständlich lebt er in der Stadt; das sagt schon sein Name. Hat ihn das Unglück aufs Land verschlagen, regt er dort die gleichgestimmten Persönlichkeiten seiner Verwandtschaft dazu an, das städtische *high life*, so gut es geht, nachzuahmen [1]. In seinem Gemach, neben dem sehr weichen Lager, sieht man Salben, Kränze, Parfüms; an einem Haken hängt eine Laute; Malgerät ist vorhanden, ein Buch — die letzte poetische Novität. In der Nähe werden in Käfigen Papageien und andre Vögel gehalten. Im Garten fehlt nicht ein Pavillon mit einer blumenbestreuten Bank und einer von dichten Zweigen beschatteten Schaukel. Ein grosser Teil des Tages geht mit Toilettensorgen hin, mit Sprechunterricht der Vögel, mit Widder- oder Hahnenkämpfen und sonstigen Spielen. Abends Konzert und Ballett, nach dem die späten Stunden durch die Pflichten der Galanterie in Anspruch genommen werden. Selbstverständlich umgeben den Lebemann gleichgesinnte Freunde, die nicht versäumen, die ihnen gebotene Gastlichkeit ihrerseits zu erwidern, dazu Spassmacher und sonstige untergeordnete Trabanten von teilweise recht zweifelhaftem Charakter. Aller zügellosen oder den Klatsch pflegenden Gesellschaft geht der Städter, Gentleman wie er ist, aus dem Wege. In der Unterhaltung vermeidet er die Pedanterie oder Ziererei eines allzu ausschliesslichen Gebrauches des Sanskrit so gut wie die Lässigkeit beständigen Redens in der Vulgärsprache. Das Bild dieser Existenz vervollständigen Vergnügungen wie Exkursionen zu Pferde, in der Begleitung von Dienerschaft und Damen der Demimonde, nach den Parks ausserhalb der Stadt, von wo man geschmückt mit Blumen und Zweigen heimkehrt; dann Theatervorstellungen, Zechgelage, Zusammen-

[1] Er sagt etwa: „Dort in der Stadt spricht jeder von dem weltentzückenden Leben der und der vornehmen und eleganten Herren. Auch ihr solltet, geschickt wie ihr seid, solche Blüte des Daseins zu entfalten streben.“



künfte in den Häusern der gesellschaftlich hochangesehenen Hetären: dort wechselt galantes Spiel mit Unterhaltungen ab, die sich gern um Kunst und Poesie bewegen und an denen sich jene Damen, den bürgerlichen Frauen an ästhetischer Bildung weit überlegen, lebhaft beteiligen.

Dass diesem von der fröhlichen Wissenschaft den höheren Gesellschaftskreisen vorgezeichneten Lebensideal jeder Zug von Ernst und Männlichkeit hoffnungslos abgeht, kann nicht verwundern — dafür ist man in Indien. Aber wie schwer solche Gebrechen auch sein mögen — der Entfaltung einer reichen und prachtvollen, wenn auch weichlichen und gekünstelten Poesie kann jenes Dasein nur einen günstigen Boden bieten. Ein intensives Bedürfnis danach, allen Lebensäusserungen den Stempel der Eleganz aufzudrücken, ist ebensosehr vorhanden wie die äusseren Vorbedingungen dafür, diesem Bedürfnis nachzukommen: gegen die indische Art wäre es gewesen, solches Bestreben nicht auch auf geistige Dinge zu erstrecken. Zeit, Ruhe, Geld stehen unbegrenzt zur Verfügung; an Interesse und an Talent fehlt es nicht. Ein Dichter — heisst es in einem Handbuch der Poetik — selbst wenn er mittelmässig ist, findet in allen Kreisen günstige Aufnahme. Die Umgebung aber, in welche die Existenz des begabten oder glückbegünstigten Poeten von Natur hineingehört, ist der königliche Hof. Der Fürst braucht dichterische Verherrlicher seiner Person, die mit mehr oder weniger Geschmack ihn den Göttern, den Bergen und dem Ozean vergleichen, die seinen „wie Mondesstrahlen erglänzenden“ Ruhm „die drei Welten heiligen“ lassen. Ganze Scharen solcher Verskünstler sammelt er um sich, an deren kollegialischer Existenz dann wohl das Wort eines Inders sich bestätigen mag, dass Esel, Bullen, Spieler und gelehrte Schöngeister weder miteinander noch ohne einander zu leben im stande sind. Der Titel „Dichterkönig“ wird vom Fürsten vergeben. Seine hohen Beamten dichten; an dichtenden Ministern ist der indische Parnass besonders reich. Ja die Majestät liebt es selbst, einen galanten Vers

zu machen, wenn sie sich nicht gar an grösseren poetischen Aufgaben versucht; will solches den eigenen Kräften nicht gelingen, so haben, wie bei König Harsha (S. 196 f.), die Hofdichter hinter den Kulissen das Ihre zu tun. Zusammenkünfte, in denen die Arbeiten dieser Herren vorgelegt und diskutiert werden, sind beliebte Veranstaltungen, mit denen man auch gern von auswärts kommende hohe Gäste unterhält. Dass all dies für die höfischen Poeten mit den entsprechenden Einkünften verbunden ist, dass, wie einer von ihnen sich ausdrückt, der Fürst „den Zwiespalt zwischen guter Poesie und dem Wohlstand zu beseitigen weiss", versteht sich von selbst.

Wie sich auch für das bürgerliche Leben literarische Interessen schicken, wird in der oben von uns wiedergegebenen Schilderung des „Städters" zwar nur flüchtig gestreift; das bringt die Natur der Quelle, der jene Beschreibung entnommen ist, mit sich. Aber dass auch in diesen Sphären solche Interessen vorhanden sind und im täglichen Dasein mit einer gewissen Selbstverständlichkeit ihren Platz behaupten, lässt jener Text deutlich erkennen: das Gedichtbuch, das im Schlafzimmer des Lebemannes nicht fehlt, das Zuhausesein der literarischen Konversation selbst in den zweifelhaftesten Salons ist ja doch bezeichnend genug[1]).

[1]) Für den graziös erotischen Ton, der sich aus dem Leben dieser Kreise über die Literatur ergiesst, ist charakteristisch, dass sich schliesslich selbst die Mathematik in Blumendüfte taucht und galant wird. Einer der grössten indischen Mathematiker, Bhaskara (12. Jahrhundert n. Chr.), drückt eine Gleichung, die in unsre Formelsprache zu übertragen ich hier unterlassen darf, in folgender Weise aus: „Von einem Bienenschwarm liess sich der fünfte Teil auf einer Kadambablüte, der dritte auf einer Silindhriblume nieder. Der verdreifachte Unterschied dieser Zahlen, o gazellenäugige Maid, flog zurück zur Blüte eines Kutadscha. Eine Biene blieb übrig, die sich hin und her wiegte, gleichzeitig angelockt, du reizendes Weib, durch den Duft eines Jasmin und einer Pandanusblüte, wie jemand, den die Boten zweier Geliebten zugleich rufen. Sage mir die Zahl der Bienen."

Nicht umsonst gehört es zu den Gepflogenheiten der eleganten Welt, am fünften Tage des Halbmonats sich im Tempel der Göttin Sarasvati zu versammeln und die dort stattfindenden Aufführungen anzusehen: Sarasvati ist die Beschützerin von Kunst und Wissenschaft. Gewiss haftet solcher Wertschätzung dieser Göttin und ihrer Gaben der Zug von Banalität an, der zu dem Tun der Kreise, um die es sich hier handelt, nun einmal gehört: wo es dann kein Wunder ist, wenn sich dieselbe Banalität und Seelenlosigkeit in der literarischen Produktion, die für ein solches Publikum arbeitet, entsprechend wiederfindet. Aber wie der Rauch auf eine Flamme schliessen lässt, so deutet eben die Tatsache, dass hier die literarischen Interessen Modesache sind, darauf hin — was übrigens die Poesie Kalidasas oder Bhavabhutis schon durch ihre blosse Existenz beweist — dass es auch an wahrer und tiefer Empfindung für dichterische Schönheit in dem Indien dieser Zeiten nicht gefehlt hat. Will man einen Inder selbst hierüber reden hören? Wir werden weiterhin von Aeusserungen indischer Aesthetiker zu berichten haben, die jene Empfindung beschreiben und analysieren. Hier sei nur auf das schöne, lebensvolle Bild einer von künstlerischem Geniessen entzückten Seele hingewiesen, das in einer Szene des Schauspiels „Tonwägelchen“ gezeichnet wird. Zwar ist es die Musik, von der jene Szene spricht. Aber wer würde sich bedenken, die Schilderung ihres das Gemüt in seiner innersten Tiefe ergreifenden Wirkens auch auf die Poesie zu übertragen?

Der Dichter führt uns vor das Haus Tscharudattas, des edlen und vornehmen Kaufherrn, den bittere Erlebnisse in tiefe Melancholie versenkt haben. Er ist in ein Konzert gegangen. Mitternacht ist schon vorüber; der Mond steigt am Himmelszelt hernieder, der Finsternis das Feld zu räumen. Am Tor des Hauses ist der wartende Diener eingeschlafen; auf der Strasse schlafen die Hunde. Jetzt kommt Tscharudatta, begleitet von dem einzigen Freunde, der ihm treu geblieben ist, von dem braven, armen, heruntergekommenen

Brahmanen. Alle Gedanken Tscharudattas sind noch bei der Musik, die er gehört hat:

O wie schön, wie schön hat Rebhila gesungen! Welch eine Perle — nur dass sie nicht dem Meer entstammt — ist doch die Laute!

Der Sehnsucht gleichgestimmte Freundin ist sie.
Verzieht der Liebsten Kommen, hilft sie warten.
Sie bringt dem Trennungskranken holde Stärkung,
Dem Liebenden der Liebe frohe Mehrung.

Der Begleiter treibt zum Nachhausegehen und macht humoristische Bemerkungen über die Männer, die allzu süss singen. Tscharudatta lässt sich nicht aus seinen Gedanken herausreissen. Immer von neuem wiederholt er: „Wie herrlich hat doch heute Rebhila gesungen!" Es war als kämen die Töne von einer schönen Frau, die sich hinter einem Vorhang verborgen hielte. Wie floss der Klang der Saiten mit des Gesanges Worten zusammen! Wie hell erschallten die Töne, und wie weich verklangen sie am Ende!

Das Lied, ob auch verhallt, noch immer hör' ich's.

II.

Der indischen Kunstdichtung steht eine festgefügte Theorie der Poetik zur Seite. Das ist selbstverständlich. Dies Volk und dies Zeitalter kann nun einmal nicht anders als alles eigene Tun beobachten, es mit einem Netz von Regelwerk überziehen. Poesie, die von Kunst und Künstlichkeit nichts wissend des Dichters Seele dem Wahnsinn gleich durchströmt und aus seinem willenlosen Munde hervorbricht, hat es von jeher in Indien selten gegeben; das Dichten hat hier immer — und nie entschiedener als in dieser Zeit — etwas von der sorgfältigen Arbeit des erfahrenen kunstgewerblichen Handwerkers an sich. Die Traditionen solches Handwerks drängen von selbst auf Zusammenfassung in einem System. Sprechen die indischen Aesthetiker davon, was den Dichter zum Dichter macht, so vergessen sie zwar nicht die natürliche Begabung. Aber sie betonen,

dass zu dieser Studium kommen muss. In einer langen Reihe von Wissenschaften, in Grammatik und Metrik, in Sittenlehre, Liebeskunst und vielem andern noch soll der Poet beschlagen sein. Vor allem aber soll er die Theorie der Dichtkunst studiert und unter Leitung erfahrener Meister sich anhaltend poetischer Exerzitien beflissen haben. Er übt sich darin, gegebene Versbruchstücke zu vollen Strophen zu ergänzen; er betreibt Schnelldichtung und ähnliche Künste mehr. Hat er der Oeffentlichkeit ein neues Dichtwerk vorgelegt, prüfen es die Kritiker darauf, ob es allen Forderungen der Theorie standhält. Vor ihnen zu bestehen ist nicht leicht; mit dem Stil, sagt ein grosser indischer Stilist, ist es wie mit der Frauentugend: er entgeht der Nachrede nicht. Auch unter dem weiteren Publikum ist unzweifelhaft ein gewisses Mass theoretischer Kenntnisse verbreitet. Gern rühmt sich der Dichter in seinem Werk vor den Hörern unter Nennung der wissenschaftlichen Kunstausdrücke, dass er die Regeln der Theorie gewissenhaft befolgt habe. Zwar mag ein gewisser Abstand zwischen Theorie und Praxis hier doch bestehen bleiben, da die theoretischen Werke — wie das bei solchen Mustersammlungen aller denkbaren poetischen Kunstgriffe natürlich ist — auf eine noch stärkere Ueberladenheit der Dichtung mit den kompliziertesten Feinheiten deuten, als selbst in Indien in jedem Falle wirklich erreicht werden konnte. Aber das ist ein Unterschied nicht des Wesens, sondern nur des Grades. Dem Wesen nach ist diese Poetik der Poesie, deren beherrschende künstlerische Instinkte wie deren Marotten sie beschreibt, durch und durch kongenial; unmöglich von der einen zu sprechen, ohne auch die andre zu betrachten.

Die Entstehung der indischen Wissenschaft von der Dichtkunst liegt im Dunkeln. Das älteste Werk, in dem sie uns entgegentritt, ein Lehrbuch der Dramaturgie und theatralischen Künste, trägt den Namen keines Geringeren als des Bharata, des heiligen Weisen, der im Himmel die theatralischen Veranstaltungen der Genien und Nymphen,

des göttlichen *Corps de ballet*, leitet. Wir kennen die Entstehungszeit des ihm zugeschriebenen Werkes nicht und können es nur ganz unsicher und vermutungsweise in die Gegend der ersten Jahrhunderte n. Chr. setzen. Eine umfangreiche Literatur über Poetik schliesst sich an; aus ihr, wie das in der Wissenschaft Indiens die Regel ist, heben sich nur unklar die Individualitäten einzelner Denker hervor, die Kontraste sich auseinander entwickelnder oder miteinander kämpfender Gedankenströmungen. Ungeachtet zahlloser Abweichungen gibt jedes Werk in den meisten Beziehungen doch die nämlichen, den stehenden Bestand aller dieser Texte bildenden Dogmen wieder[1]).

Dieselben Probleme der ästhetischen Theorie, für deren Behandlung im Westen die Poetik des Aristoteles in ihrer klaren, trockenen Bestimmtheit den festen Grund gelegt hatte, erheben sich hier inmitten einer andern Welt. Die feinen, weichen Hände indischer Dialektiker ziehen ihre Linien, die bald in seltsam phantastischem Schwung in unabsehbare Fernen zu verlaufen scheinen, bald den kleinsten Raum mit einer Ueberfülle minutiöser Arabesken bespinnen, nur allzu oft willkürliche und abstruse Schemata von Einteilungen, Untereinteilungen, Unteruntereinteilungen, die das Wesen der Sache total unberührt lassen, in leere Lufträume hineinzeichnen.

Was das Gedicht zum Gedicht macht — dieser Satz arbeitet sich in der indischen Poetik, wenn auch nicht mit

---

[1]) Die in der neueren Zeit unter den indischen Literaten angesehenste Darstellung der Poetik ist das Sahitya Darpana („Spiegel der Komposition"), nach einer freilich unsicheren Tradition im 15. Jahrhundert in Bengalen verfasst. Die Bezeichnung, die sich der Autor dieses Werkes selbst beilegt, verdient es, hier wiedergegeben zu werden: „Die Honigbiene, die den Lotus der Füsse des herrlichen Narayana (d. h. Vishnu) besucht, der Steuermann auf dem Ozean der Komposition, der Kunst poetischen Andeutens höchster Lehrer, der schönsten Dichterworte Juwelenfundgrube, der Nymphe der achtzehn Dialekte — jener Kurtisane — Galan, der Minister der auswärtigen Angelegenheiten Vishvanatha Kaviradscha."

einem Schlage, zu hervorragender Geltung durch — ist der ihm innewohnende „Geschmack“: „Geschmack“ in dem Sinne, wie man vom Geschmack einer Speise spricht[1]). Zwar rechnen diese Kunstlehrer, alteingewurzelten Neigungen der indischen Poesie entsprechend, zu den Aufgaben des Dichters auch die der moralischen Belehrung, des Erziehens, aber diese der Poesie innewohnende pädogogische Kraft erscheint ihnen doch als eben dem ihr eigenen „Geschmack“ entstammend. Der Veda, sagen sie, spricht zu uns wie ein befehlender Gebieter, die alten Erzählungen wie beratende Freunde; die Dichtung aber wendet sich uns zu wie eine Geliebte, und indem sie unsre Seele mit ihrem Geschmack füllt, lehrt sie uns, wie wir handeln sollen und wie nicht.

Es gibt einen „Geschmack der Liebe“, einen „Geschmack des Pathetischen“, einen „Geschmack des Heroischen“ und andre. Der Geschmack eines Gedichts beruht vor allem auf einem beherrschenden Gefühl, das in ihm waltet — wie Liebe oder Schmerz — „der Wurzel, aus welcher der Schössling Geschmack erwächst“, „dem Faden, der gleichsam den Kranz zusammenhält“. Mit diesem Hauptelement aber stehen andre Faktoren in Verbindung: die Gestalt des Helden, der Heldin des Poems mit ihren Charakterzügen, die nebensächlicheren, vorübergehenden Gefühle, die das Hauptgefühl einführen, „wie das Sonnengestirn den Tag“, Ort, Zeit und dekorative Elemente, wie, wenn es sich um Liebe handelt „der Mond, Sandelduft, Bienengesumm“. Alle solche Ingredienzien mischen sich miteinander und ergeben, vom empfänglichen Hörer genossen, die unauflösliche Einheit des „Geschmacks“, aus der jede Spur der Besonderheit jener einzelnen Elemente verschwunden ist —

Wie aus vielerlei Stoff klüglich mit Würz' und Brühen mannigfach
Zubereitet ein Kochkunstwerk Feinschmeckern Beifall abgewinnt.

---

[1]) An „Geschmack“ als ästhetische Urteilsfähigkeit („guter“, „schlechter Geschmack“) ist hier nicht gedacht.



Diese realistische Vergleichung darf doch nicht den Schein erwecken, als sollte hier das künstlerische Geniessen zum Niveau eines körperlichen Wohlgefühls herabgezogen werden. In der Tat hat man in Indien das freie Erhobensein jenes Genusses über die dumpfen Freuden und Leiden der materiellen Welt klar empfunden. Man betrachtet ihn als verwandt mit den Genüssen des Traumes und der schweifenden Phantasie. Und man beantwortet die Frage, wie Dinge, die im wirklichen Leben Schmerz bereiten würden, uns in ihrem dichterischen Abbild beglücken, mit der Lehre, dass in der Sphäre der Poesie die reale Verknüpfung von Ursachen und Wirkungen einer andern, „überweltlichen", idealen Wirkungsweise Platz macht, die auch durch das Bild traurigen Geschehens des Hörers Seele mit höchster Freude zu durchströmen die Kraft hat; die Tränen, die er vergiesst, sind nicht Tränen des Schmerzes, sondern der Rührung. Jene Freude zu schildern haben die indischen Aesthetiker Worte voll Glut und Ergriffenheit gefunden. „Es ist," heisst es von der Wirkung der Poesie auf das empfängliche Gemüt, „als ob es vor unsrem Blick funkelt, uns ins Herz dringt, alle unsre Glieder umfängt, jedes andre verschwinden macht, uns die Einheit mit dem Allwesen schmecken lässt, ein Staunen uns erregt, das nicht von dieser Welt ist." Nennt die indische Kunstbetrachtung die Kraft, die solche Wunder wirkt, „Geschmack", so versucht sie offenbar auf ihre Weise, einen Namen für das zu finden, was uns Schönheit heisst.

Dass doch das Schönheitsideal dieser Poesie von dem unsrigen sich weit entfernt, soll damit nicht geleugnet werden, und natürlich muss diesem Abstand eine analoge Verschiedenheit in der Stimmung des künstlerischen Geniessens auf beiden Seiten entsprechen. Schon die Lehre vom „Geschmack" deutet auf solche Divergenz hin. Denn sie lässt, mit überwiegender Hervorhebung eines lyrischen Elementes, die Schönheit der Gestalten, der rein gezeichneten Linien, diese männliche Schönheit vor dem weichen

Reiz des Schwelgens in Gefühlswelten zurücktreten. Darf hierin, man kann sagen, ein weiblicher Zug des Schönheitsideals gefunden werden, das die Dichtung dieses mit so manchem weiblichen Zug bezeichneten Volks beherrscht, so ist es ferner dem offenbar verwandt, dass hier als ein wesentliches Element, dessen die Schönheit nicht entraten kann, Geschmücktheit empfunden wird, dass die Ausstattung, ja die Ueberhäufung des Gedichts mit aller Art glänzenden und zierlichen Schmucks der Gedanken und Worte als eine wichtigste Pflicht dichterischer Kunst hervortritt. Und wenn im indischen Volkscharakter neben der weiblichen Weichheit und der Liebe zum Schmuck weiter — wie wir schon an der Poesie des Veda beobachteten — die Richtung auf Scharfsinn und Verschlagenheit, die Neigung zum Lösen von Rätseln, zum Sichdurchfinden durch verschlungene Gedankenlabyrinthe liegt, so spiegelt sich auch dieser Zug in der indischen Auffassung des dichterisch Schönen wieder. Jene Schönheit ist umso vollkommener, je mehr das, was des Hörers Herz ergreifen soll, nicht ausgesprochen, sondern nur angedeutet, nur erraten wird. Man denke hier nicht an die Neigung zu leisestem Andeuten, ja zum Schweigen, wie sie moderner poetischer Mystik eigen ist, an jene Neigung, die sich auf das Gefühl gründet, dass aller Dinge tiefstes Wesen im Unaussprechbaren ruht, im Unbestimmbaren verschwimmt. Nicht danach, Unsagbares ahnen zu lassen, strebt die indische Poesie, sondern vielmehr danach, das, was die Einfalt offen aussprechen würde, kunstvoll zu verhüllen, so dass es allein dem Kenner der poetischen Hieroglyphe verständlich ist, dem Geübten in der feinen Kunst des Lüftens der zarten, buntgewirkten Schleier — womit offenbar in das ästhetische Geniessen ein nach unsern Begriffen ihm gänzlich fremder, spielerischer Zug hineingetragen wird, indem sich die Freude an der Schönheit mit der Freude an der Feinheit des Rätsels vermischt.

Alle diese Besonderheiten der indischen Kunstauffassung treten uns in beständig wechselnder Beleuchtung, aber mit

immer gleicher Anschaulichkeit entgegen, wenn wir die Lehren der indischen Poetik darüber, wie der „Geschmack“ des Dichtwerkes hervorzubringen und zu steigern ist, verfolgen. Neben den Theorien, die dort vorgetragen werden, sind auch die Lücken dieses Lehrgebäudes höchst bezeichnend. Für die antike Poetik war von allen Fragen die wichtigste, wie die Handlung der Tragödie, des Epos beschaffen sein soll. Tiefe Betrachtungen ergründeten die Gesetze von der Einheit der Handlung, von der sie beherrschenden inneren Notwendigkeit, von dem Verhältnis des Geschehens, das die Poesie darstellt, zur Wirklichkeit des Lebens und der Geschichte. Für die indischen Poetiker waren diese Probleme kaum vorhanden. Dieselben Lehrer, die es der Mühe wert fanden, die Kunst des poetischen Hindeutens auf nicht ausdrücklich Gesagtes in 5355 Verfahrungsarten auseinanderzulegen, beschäftigten sich mit dem Bau der Handlung so gut wie gar nicht; bei der Betrachtung des Dramas werden wir sehen, wie dürftig und äusserlich die Vorschriften waren, mit denen man sich hier begnügte. Alles Hauptgewicht fällt in diesem System nicht auf die ins Grosse gehenden, das Ganze der poetischen Komposition betreffenden Probleme, sondern auf die Schönheiten, die dem einzelnen Satz, Wort, Buchstaben innewohnen; diese Schönheiten sind es, die mit unermüdlicher Sorgfalt bis ins Feinste, Kleinste, Kleinlichste erwogen werden. Es ist umsonst, wenn einmal ausgesprochen wird, mit der Dichtung verhalte es sich wie mit einer Frau: fehlt ihr die Grazie, so ist auch ein Perlenschmuck für sie nur eine drückende Last. Ernst macht man mit dieser Erkenntnis nicht. Was man den Dichter in der Tat lehrt, ist nicht, dem Körper seines Gedichts Grazie zu leihen, sondern ihn unter dem Schmuck nicht immer echter Perlen zu erdrücken. Mit haarspaltender Spitzfindigkeit studiert man alle Arten von Gleichnissen und Metaphern, die sechs Fälle der „vollständigen Vergleichung“ und die siebenundzwanzig der „unvollständigen“. Man lehrt die Kunstgriffe,

durch die sich Doppelsinn herbeiführen lässt, bald an einzelnen Stellen des Satzes, bald den ganzen Satz hindurch Wort für Wort, so dass lange, komplizierte Sätze zwiefachen Inhalt empfangen, der eine gern zum andern ein Pendant bildend, etwa in einem Spiel der Galanterie oder in irgendwelcher spitz wortklauberischen Gegensätzlichkeit. Man schreibt vor, welche Konsonanten bevorzugt werden müssen, wenn der Charakter der Süssigkeit, welche andrerseits, wenn Energie dem Gedicht innewohnen soll; man empfiehlt Gruppierungen der Laute, die dem Vers tanzende Bewegung verleihen. Verschiedenste Figuren der Alliteration werden aufgestellt; auch des Reims wird gedacht. So grosses Gewicht aber solchen Verzierungen beigelegt wird, sie alle werden an Bedeutung weit übertroffen von jenem Element — wir haben es schon zu berühren gehabt — in dem die indischen Lehrer keine blosse Verzierung, sondern ein notwendiges und wesentliches Erfordernis aller höheren Poesie sehen: von der Kunst des Andeutens, welche die Phantasie des Hörers auf versteckten Wegen über das ausdrücklich Gesagte zu Ungesagtem hinführt und sie erst bei diesem den wahren Sinn des Gedichts entdecken, seinen „Geschmack“ schmecken lässt. Das Angedeutete soll dem Ausgesprochenen gegenüber das Vornehmere sein; es ist untergeordnete Poesie, bei der das Verhältnis das umgekehrte ist. Ein Mädchen sagt:

Sieh, dort steht auf dem Lotosblatt
Der Kranich regungs-bewegungslos,
Wie weissen Glanzes die Perlmuschel ruht
Auf der Schale Smaragdgrün.

Malt die Strophe nur das Bild des Kranichs, der auf dem Lotosblatt steht? Was der Dichter hier in der Tat will, erklärt ein Lehrbuch der Poetik: „des Kranichs Regungslosigkeit deutet auf seine Sicherheit, diese auf die Einsamkeit der Stätte: damit gibt ein Mädchen dem geheimen Liebhaber in ihrer Nähe zu verstehen, dass dies der Ort

für ein Stelldichein ist"[1]). Der Scharfsinn des indischen Hörers versteht so versteckte Sprache; seine im Erotischen schwimmende Phantasie empfindet Wohlgefallen, wenn das schöne Bild aus dem Naturleben sich in ein noch schöneres aus dem Liebesleben verwandelt.

Eine Poetik, die den Dichter lehrt, so künstlich mit der Form zu spielen, wird ihn begreiflicherweise auch nicht dazu erziehen, in dem Stoff, den er in diese Form hüllt, der Wahrheit und Wirklichkeit die Ehre zu geben, aus ihr Frische und Leben zu schöpfen. Bei der Schilderung des Dramas werden wir darauf zurückkommen, wie die Theorie dem Schauspieldichter durchweg konventionelle Charaktere, konventionelle Leidenschaften, konventionelles Handeln seiner Personen vorzeichnet. Ueberall drängt sich das Fachwerk in den Vordergrund, mit dem selbstgefällige Schulweisheit das menschliche Fühlen und Handeln übersponnen hat. Nicht einmal die Natur bleibt hier Natur. In der Natur, die würdig sein soll, im Gedicht sich dem eleganten Kenner zu präsentieren, müssen bald parfümierte Zierlichkeiten die Phantasie bezaubern, bald ungeheuerliche Uebertreibungen Staunen und Grausen erregen. Immer wieder muss der Taglotos durch die Sonnenstrahlen aus dem Schlaf erweckt werden. Der Nachtlotos muss liebend dem Monde entgegenblühen, dessen Nektarstrahlen nach der von der Poetik geheiligten Konvention der Vogel Tschakora trinkt. Das Tier mit den zwei *r* (*bhramara*, die Biene) muss honigtrunken die Blüten küssen, während im Gebirge die Felsen vom Brunstschweiss der wilden Elefanten triefen. Zwar belobt die Poetik das Gedicht, in dem sich originelle Phantasie beweist: als ein Beispiel wird ein Vers angeführt, der die Orange mit dem frischrasierten Kinn eines betrunkenen Hunnen vergleicht. Aber man trägt Sorge, alsbald hinzu-

[1]) Man bemerke, dass jene Strophe nicht etwa in einem Zusammenhang steht, der auf solche Deutung hinweist. Die Strophe ist ein Ganzes für sich; ihr Sinn ergibt sich allein aus ihr selbst.



zufügen, dass auch in der neuen Verwendung alter Elemente sich die Phantasie zeigen kann. Dichter wie Kalidasa und Bhavabhuti haben die ihrige nicht nur in diesem zweiten Sinne glänzend bewiesen. Kann es aber bei der Entfremdung, in die man der Natur und Wirklichkeit gegenüber immer mehr gerät, wundernehmen, wenn doch auch bei ihnen — und wie viel mehr dann bei den Geringeren — die Phantasie oft der einen wie der andern Aufgabe gegenüber versagt und die Dichtung zum frostigen Spiel eintönig-schwülstiger Rhetorik herabsinkt?

III.

Durch die Dichtweise, deren Theorie wir kennen gelernt haben, ist selbstverständlich die freiere und lässlichere Uebung der Poesie, wie sie den älteren Zeiten eigen war, nicht verdrängt worden. So zeigen die Puranas — umfängliche Texte von vishnuitischer und shivaitischer Tendenz über Weltursprung und Weltordnung — einen Stil, der sich von dem in den jüngeren Partien des Mahabharata herrschenden nicht weit entfernt. Aber in den Sphären alles höheren literarischen Lebens gewann doch jener Stil der Kunstdichtung die Alleinherrschaft. In ihm bewegt sich die Lyrik, die der Liebe wie der gottestrunkenen Versenktheit, in ihm der Roman, das Epos oder was in diesem Zeitalter die Stelle des Epos vertreten muss, vor allem das Drama.

Aus dem Wesen dieser Poesie, die nicht mit mächtigem Schwung ins Weite strebt, sondern in jedem kleinsten Raum miniaturmässig alle ihre Schönheiten sammelt, ergibt sich die Hauptform des dichterischen Gebildes, der hier die Herrschaft zufällt. Es ist die Form der Einzelstrophe. Sie fordert vom Dichter eben die Leistung, auf die den indischen Poeten seine Begabung hinweist, die ziervoll-sinnige Ausschmückung des einzelnen Gedankens oder Einfalls, des einzelnen Gefühls; sie verlangt von ihm nicht, was ausserhalb seines Könnens und Wollens liegt, die grosse Kom-

position. Die alten Einzelstrophen geistlich-erbaulichen Inhalts, wie die buddhistische Literatur sie bewahrt hat, daneben die ähnlichen erotischen Strophen, auf deren Existenz jene selbe Literatur mit Sicherheit schliessen lässt, endlich die in die erzählende Prosa der alten Zeit eingefügten moralisch lehrhaften oder zierlich schildernden Strophen: sie setzen sich, schärfer und feiner ausgeprägt, mit reicherem Schmuck beladen, in den Einzelstrophen dieser Kunstpoesie fort. Das Liebesgedicht, die Moralsentenz, der Erguss mystischer Gottesliebe, alles dies fügt sich gleich ungezwungen in die Form der Einzelstrophe. Aber in gewissem Sinne wenigstens berührt die Herrschaft dieser Strophe auch Epos und Drama. Die epische Erzählung neigt dazu, sich in Reihen locker aneinander geschlossener Tableaus aufzulösen, innerhalb deren die einzelne Strophe, in ihren eigenen Rahmen gefügt, sozusagen von ihrer eigenen poetischen Maschinerie getrieben, sich leicht eine Art von Selbständigkeit aneignet. Und im Drama erscheinen inmitten der Prosa des Dialogs fortwährend poetische Einlagen — Naturschilderungen, Gefühlsergüsse — in denen sich die Stimmung auf den Höhepunkt hebt, der dichterische Schmuck am reichsten verschwendet ist; so tritt auch hier eben an den Stellen, auf die das hellste Licht fällt, die Einzelstrophe hervor.

Die Kunstform dieser Strophe ist eine jener Schöpfungen, an denen Scharfsinn, Geduld, Feinheit langer Jahrhunderte gearbeitet haben. Generation über Generation hat hier versucht, verworfen, ausgewählt, immer schärfer das edle Material von Sprache und Vers geschliffen, immer schillernderes Farbenspiel ihm entlockt. In verschwenderischer Mannigfaltigkeit, oft in feinster Kompliziertheit der Bewegung fluten die Versmasse einher. Bald wiegen sie sich in gefälligem Wechsel langer und kurzer Silben. Bald eilen sie in hüpfender Leichtigkeit durch Reihen vieler Kürzen vorwärts. Meist wiederholen vier Verse einer Strophe viermal dieselbe Bewegung und prägen sie so dem Ohr, das sie gern immer

wieder in sich aufnimmt, mit anmutigem Nachdruck ein. Schon die Benennungen dieser Versmasse lassen an Pracht, Fröhlichkeit, Bewegtheit denken. Da ist die „Frühlingszier“ und das „Tigerspiel“; besonders gern rufen diese Namen das Bild schöner Mädchen in reizenden Haltungen hervor — „die Kranzträgerin“, „die leise Nahende“, „die lieblich Redende“: so schwimmt hier alles in einer Atmosphäre weicher Grazie und beglückten Geniessens. Zuweilen kleidet sich die Poesie in den Volksdialekt. Aber dieser ist nicht mehr eine jener Mundarten voll Schlichtheit und Echtheit, wie sie der alte Buddhismus redete, sondern ein Produkt künstlicher Stilisierung. Die Erweichung der Laute ist unendlich viel weiter fortgeschritten, offenbar mit Bewusstsein und Absichtlichkeit aufs Aeusserste getrieben; fast scheinen die Worte nur aus einer gefällig gleitenden Flut von Vokalen zu bestehen, zwischen denen der feste Damm der Konsonanten geschwunden ist. Aber auch aus dem Sanskrit versteht man, wenn die Stimmung des Gedichts dazu einlädt, jeden harten, ja jeden festen Klang zu verbannen und weichen, schwimmenden Wohllaut zu verbreiten. Keine andre Sprache ist fähig, jedes inhaltsleere, nur verbindende Hilfswort so vollständig zu entbehren, in wenigen Worten so viel zu sagen wie das Sanskrit dieser Dichter. Freilich, in was für Worten! In einer einzigen, unendlich verschlungenen Wortzusammensetzung spielt sich eine ganze Gedankenreihe ab, wird eine Geschichte erzählt oder — noch lieber — werden die Spuren dem Auge vorgeführt, aus denen die geschmeidige Phantasie eine Geschichte zu erraten weiss. Aus solchen Worten erbauen sich auf engstem Raum Labyrinthe. Oft erweckt der Vers zunächst, ehe das alles Einzelne verknüpfende Band sichtbar wird, nur unbestimmte Bilder voll Lieblichkeit, voll bunten Glanzes, die den Blick hierhin und dorthin locken, die Spannung darüber, was das Ziel der Bewegung sein wird, lebendig erhalten: bis endlich die Lösung des Rätsels, das beherrschende Wort, aufblitzt, das jenem allen die Stelle anweist, die schwankenden Farbenmassen in ein Bild ver-

wandelt. Zur Liebenden spricht eine Freundin. In langer Reihe schliesst sich Beiwort an Beiwort, auf halbverhüllte Liebe deutend. Welches aber ist die Wesenheit, die durch alle diese Beiworte gemalt wird? Man ahnt es wohl, aber klar wird es erst spät, dass von des Mädchens Augen die Rede ist: wen mögen sie suchen?

Mit trägbewegten, mit liebesweichen, mit knospengleich sich schliessenden,
Jetzt hingekehrten, jetzt schamhaft schweifenden, abgewandten ein Weilchen jetzt —
Mit herzumschlossen-verborgner Sehnsucht Verrätern: mit den Augen dein —
Sprich, wer ist es, der Hochbeglückte, auf den du schaust, du Reizende? —

Der für unsere Kunde älteste Meister der lyrischen Kunstpoesie — die Schöpfungen der ihm vorangehenden Zeiten sind bis auf wenige Reste verloren — ist der Gefeierteste aller indischen Dichter, Kalidasa. „Des Dichtergeschlechts Ehrwürdigsten“ nennen ihn die Inder, und ein Poet des siebenten Jahrhunderts widmet ihm die Worte:

Muss sich nicht jedes Herz freuen an Kalidasas holdem Sang,
Darin des Honigsafts Süsse frisch wie in jungen Knospen quillt?

Nichts kann für das Niveau, auf dem die Vorstellungen der Inder von der literargeschichtlichen Chronologie stehen, bezeichnender sein, als was sie über das Zeitalter dieses von ihnen selbst so vor allen andern hochgeehrten Dichters zu berichten wissen. Auf der einen Seite zählen sie ihn zu einem Kreise von Dichtern und Gelehrten, die als die „neun Juwelen“ den Hof des Königs Vikramaditya geschmückt haben sollen. Diesen Fürsten betrachten sie als den Begründer einer Zeitrechnung, die im Jahre 57 v. Chr. anhebt: woraufhin europäische Forscher sich gewöhnten, von einem der Zeit des Horaz und Ovid ungefähr gleichzeitigen „augusteischen Zeitalter“ der indischen Poesie zu sprechen. Man befand sich hier durchaus im Irrtum. Jener Vikramaditya des ersten vorchristlichen Jahrhunderts gehört, wie jetzt fest-

steht, nicht der Geschichte, sondern allein der Legende an; eine der neun Zelebritäten, die mit ihm in Verbindung gebracht werden, ist ein Astronom, den wir nach Angaben seines uns erhaltenen Hauptwerkes mit voller Sicherheit für das sechste Jahrhundert n. Chr. in Anspruch nehmen können. Dem erwähnten, unmöglichen Ansatz für Kalidasa steht übrigens ein andrer gleich unmöglicher gegenüber, nach dem der grosse Dichter unter König Bhodscha im elften Jahrhundert n. Chr. gelebt hätte; schon der von uns erwähnte Lobspruch auf ihn, der etwa vier Jahrhunderte älter ist, zeigt hinreichend, was solche Angabe zu bedeuten hat. In der Tat liegt zwischen der frühen und der späten Datierung die Wahrheit offenbar in der Mitte: es war, scheint es, das fünfte Jahrhundert n. Chr. — mit voller Sicherheit lässt sich hier nicht sprechen —, nicht undenkbar auch, dass es das sechste war, welches die „Shakuntala“ und den „Wolkenboten“ hat entstehen sehen.

Es wird erzählt, dass sich an Kalidasa ein auf ihm ruhender Fluch erfüllt habe, von Frauenhand den Tod zu finden. Der König hatte die erste Hälfte einer Strophe gedichtet und eine reiche Belohnung dem versprochen, der die zweite Hälfte hinzuzufügen verstände:

> Aus einer Blum' ist eine zweite Blume
> Ersprossen; wem ist kund, wie das geschieht?

Kein andrer konnte die Strophe zu Ende bringen. Kalidasa aber dichtete:

> Aus deines Antlitz weissem Lotos, Schönste,
> Der Augen dunkles Lotospaar erblüht.

Er schrieb dies im Gemach seiner Geliebten an die Wand. Sie aber, um die Verse sich selbst anzueignen, ermordete ihn. Die Geschichte wird erfunden sein, aber der Charakter der Erfindung ist bezeichnend. Von wirklicher Erinnerung an das Leben ihrer Dichter haben die Inder nicht viel bewahrt; in den abenteuerlichen Erzählungen aber, mit denen ihre Phantasie die Lücke füllt, sind immer Frauen die Haupt-

personen, handelt es sich stets um seltsame Verwicklungen, die auf Frauenliebe oder Frauentücke beruhen. Von allen Seiten werden wir immer wieder daran erinnert, wie ganz diese Poesie und die Seele, die sich in ihr ausspricht, im Element des Erotischen lebt.

Kalidasa, den wir hier als Lyriker kennen lernen, war auch epischer Dichter, und vor allem wird er uns als Meister des Dramas wieder begegnen. Diese scheinbare Weite seines poetischen Reichs deutet doch kaum in dem Sinne, wie der westliche Betrachter es verstehen möchte, auf wirkliche Allseitigkeit seiner Dichternatur hin. Epos und Drama des Inders sind eben nicht, was wir Epos und Drama nennen. Sondern es sind im Grunde nur äusserlich unterschiedene Erscheinungsformen derselben Poesie, die auch das Gewand der Lyrik trägt: dieser Poesie, die durch schmuckbeladene Bilder, einzeln oder aneinander gereiht, voll bunter Farben, voll zierlicher Feinheit und sinnigen Empfindens den Hörer erfreut und zur Bewunderung fortreisst.

Das lyrische Meisterwerk des Dichters der „Shakuntala" ist der „Wolkenbote" (Meghaduta)[1]. Dies ungefähr hundert vierzeilige Strophen umfassende Gedicht gehört unter den Schöpfungen der indischen Lyrik unzweifelhaft zu denen, in welchen sich am festesten — wenn auch immer noch lose genug — alles Einzelne in einen das Ganze umfassenden Zusammenhang fügt. Schon die durch das Poem durchgeführte Gleichheit des sanft und anmutig sich wiegenden Versmasses[2]) wirkt dahin, bei allem Wechsel der Bilder doch eine gewisse Einheit aufrecht zu erhalten. Mir scheint, dass der Elegie im antiken Sinn ein Inder nirgends so nahe gekommen ist wie hier.

---

[1]) Uebersetzungen gaben Max Müller, L. Fritze u. a. — Neben dem „Meghaduta" wäre ein grosses, an lyrischem Inhalt reiches beschreibendes Gedicht zu nennen, „die Jahreszeiten" (Ritusamhara), doch steht hier Kalidasas Autorschaft nicht vollkommen fest.

[2]) Es ist das Versmass, das den zierlichen Namen Mandakranta, „die leise Nahende", führt.

Ein Elf, säumig in seiner Pflicht, von des Gebieters Zorn getroffen,
Für eines Jahres Frist verbannt aus der geliebten Elfin Nähe,
Verweilte an der Wasser Strand, die badend Sita[1]) einst geheiligt,
Wo still in sanftem Schatten ruhn des Ramaberges Einsamkeiten —

mit diesen Worten hebt das Gedicht an. Dem Verbannten naht eine Wolke, von den Winden der Regenzeit herangeführt; sie wird gen Norden ziehen, wo inmitten der Schneeberge in der Elfenstadt die vereinsamte Gattin weilt. Die Wolke soll sein Bote sein, ihr zu sagen, wie er sich in Sehnsucht verzehrt. Er beschreibt der Wolke den weiten Weg, den sie durchfliegen wird über Berge, Flüsse und Königsstädte hinweg, zur Einsamkeit des Hochgebirges, wo Götter und Geister hausen. Dort wird sie in schimmerndem Palast die trauernde Schöne sehen; sie wird mit tröstenden Worten ihr zusprechen, und rasch werden die Tage dahineilen, bis den beiden Liebenden der selige Augenblick der Wiedervereinigung kommen wird.

Es kann kein zarteres Spiel geben als dies Lied, welches die der indischen Lyrik geläufige Situation der leidenreichen Getrenntheit eines Gattenpaares in die luftigen Höhen der Genienwelt erhebt. Wie ist das Ganze aller Schwere der Wirklichkeit entledigt, wie folgt in leichtem Schweben die Phantasie der fliegenden Botin, deren Reise der Schrei der Pfauen begrüsst, der Zug der Kraniche begleitet —

Ermüdet sie der Weg, lässt sie den Fuss auf Bergesgipfeln ruhen;
Nimmt ab ihr dunst'ger Leib, so nippt sie leise an der Ströme Fluten.

Es ist, als habe der Dichter den letzten Rest von Körperlichkeit, der den Bildern noch anhaften könnte, dadurch gleichsam in Luft auflösen wollen, dass er nicht die Szenen, durch welche die Wolkenfahrt sich hindurchbewegen wird, schildert, als sähe er sie selbst, sondern den sehnsuchtsvollen Verbannten sie schildern lässt, vor dessen Elfenseele der Ge-

[1]) Die im Ramayana gefeierte Gattin Ramas. Die Oertlichkeit, an die der Dichter denkt, ist im zentralen Indien, nicht weit von Nagpur, zu suchen.



danke an sie wie eine Fata morgana vorüberzieht. In prachtvollem Wechsel folgen sich diese Luftbilder. Die Natur, nicht in ihrem stillen Leben, ihrem leisen Walten — so ist sie dem Auge des Inders unsichtbar — sondern im Schmuck aller Wunder, die sie erfüllen, und der noch bunteren Wunder, welche die Phantasie in sie hineindichtet. Hier brechen sich im Gebirg schäumende Flüsse am Fuss der Felsen; dort hauchen sie, durch die Ebenen sanft einherfliessend, kühlenden Wind, der den Frauen die Düfte aufgeblühter Lotos zuweht. Zu wundervollem Schwung hebt sich die Schilderung, wie der Wolke Anlangen bei dem mächtigsten Riesen des Schneegebirges beschrieben wird:

Der Berg, den des zehnköpfigen Giganten Ungestüm zerklüftet,
Kailasa nimmt als Gast dich auf, der Götterfrau'n kristallner Spiegel,
Die schnee'gen Gipfel himmelwärts gleich weissen Lotosblumen hebend,
Shivas ringsallhin gellendes, zu Stein und Eis erstarrtes Lachen.

Die Wesen, welche die von der Wolke durchschwebte Welt beleben, sind vor allem Götter und Genien. In der Bergwildnis werden ihre geisterhaften Lieder sich mit der dröhnenden Stimme der Wolke vermischen:

Sanft tönt das Rohr, vom Wind bewegt. Die Bergesfeen herzentzückend
Singen des höchsten Siegers Preis, der die Dämonenburgen stürzte.
Wird paukengleich dein Donnerton dort in den Klüften widerhallen,
Ist das Konzert beisammen, das der Tiere Herrn, Gott Shiva, feiert.

In Zauberpracht erglänzt die Elfenstadt; von Liebesglück erfüllt, fliesst der Elfen seliges Dasein hin:

An Götterblumen, die dem Haargelock der Wandelnden entfielen,
An goldnen Lotosblüten, die entblättert sich vom Ohre lösten,
An Perlen, deren Faden riss, erkennt man bei der Sonne Aufgang
Den Pfad, drauf heimlich in der Nacht sich Elfenfrau'n zum Liebsten stahlen.

Vom Leben der Menschen sieht die Wolke wenig, und wo sie Menschen sieht, sind es fast immer Frauen. Wie würde sich der Gedanke an männliches Tun — auch wenn es nur indische Männlichkeit wäre — in den weichen Glanz der Bilder, die das Gedicht malt, einfügen? Ein rascher Blick

fällt auf die Frauen der Landleute, denen der Wolke Erscheinen Gedeihen der Ernte verspricht; sie werden liebestrahlend genannt, doch unerfahren in den Künsten verliebten Augenspiels. Länger verweilt die Dichtung bei den Frauen der Königsstädte, bei den schönäugigen Weibern von Udschdschayini — wer sich ihres Anblicks nicht erfreut, den muss man beklagen —, bei den blumenduftenden Palästen der Hauptstadt, auf deren Fussböden man die Spur rotgefärbter Frauenfüsse erkennt, bei den Berggrotten vor den Toren, die, nach den Wohlgerüchen der Courtisanen duftend, von den zügellosen Freuden der hauptstädtischen Jugend erzählen. Ueberall schwimmt die Phantasie in üppigen Bildern von Schönheit, Liebe, wollüstigem Geniessen.

Mit den Gestalten freilich der beiden, in deren Dienst der Wolkenbote seinen Weg gehen soll, des Elfen und der Elfin, die sich in Trennungsschmerz umeinander verzehren, scheinen diese Bilder kaum durch ein inneres Band zusammengehalten zu werden. In der Tat, von der Dichtung erwarten, dass die Schönheiten des einzelnen nie zum Selbstzweck werden, sondern notwendige Elemente der Schönheit des Ganzen bleiben, hiesse die Grenzen vergessen, die dem leichten und losen Spiel indischen dichterischen Schaffens gezogen sind. Und doch, fehlt es wirklich ganz an einem zartesten Bande, das die Bilder der Wolkenreise zu den Leiden des getrennten Elfenpaares in eine mehr zu ahnende als fest zu erfassende Beziehung setzt? Breitet sich nicht von jenen Szenen her über alles eine sichere, frohe Stimmung, die aller Schmerzen Ende weissagt? Der Flor, durch den der Bekümmerte die in Sonnenschein und Farbenpracht schwimmende Welt sieht, wird sinken; das überstandene Leid wird der kommenden Glückseligkeit nur umso leuchtenderen Glanz verleihen. Solche anmutigste Gewissheit des Sieges von Liebe und Lust bildet den Grundton wie des Wolkenboten so aller Poesie dieses grossen Inders, in der ein Grösserer „die Blüte des frühen, die Früchte des späteren Jahres“ vereint gefunden hat. —

Von Kalidasa wenden wir uns zu einem Dichter lyrischer Einzelstrophen im strengen Sinn, zu Bhartrihari.

Wenn wir diesen Namen nennen, ist freilich nicht mit Sicherheit auszumachen, wie weit ihm eine einzelne, bestimmte Persönlichkeit entspricht. Spuren weisen darauf hin, dass die Ueberlieferung unter Bhartriharis Namen Strophen von ähnlichem Charakter, aber von sehr verschiedener Herkunft vereinigt hat. Der Dichter, nach dem diese Sammlung benannt ist — mag nun sein eigener Anteil ein grösserer oder geringerer gewesen sein —, war, scheint es, zugleich hervorragender Gelehrter; denn Bhartrihari der Poet und Bhartrihari der Verfasser eines wichtigen grammatischen Werkes sind, wenigstens nach der Ansicht vieler Forscher, dieselbe Person. Ist dies richtig, so ist das Zeitalter des Dichters mit einer für indische Verhältnisse ungewöhnlichen Genauigkeit fixirt, denn der Tod des Grammatikers ist nach der glaubwürdigen Angabe eines chinesischen Buddhisten, der Indien im siebenten Jahrhundert n. Chr. bereist hat, um 650 anzusetzen. Derselbe Chinese erzählt vom Leben des Bhartrihari. Fromme Sehnsucht trieb ihn, Mönch zu werden, aber Weltlust machte ihn dem geistlichen Stande wieder untreu. So wurde er siebenmal Mönch und siebenmal kehrte er zur Welt zurück. Er dichtete diese Verse [1]) voll Selbstvorwurf:

Zu weltlichem Stande hat irdisch Verlangen zurück mich gelockt.
Die Erdenlust schwand; von neuem umhüllt mich das Mönchsgewand.
Spielendem Kind gleich spielt mit mir doppeltes Sehnen.

Als er im Kloster lebte, liess er vor dem Tor einen Wagen halten und auf den Augenblick warten, in dem das Verlangen nach der Welt allzu stark in ihm werden würde. Man darf gewiss in dieser Erzählung ein Erzeugnis jener Legendenbildung sehen, die in Indien wie anderwärts die Gestalt literarischer Grössen mit anekdotenhaften Erfindungen

[1]) Wir besitzen sie nicht in ihrer indischen Gestalt, sondern nur in der Uebersetzung des chinesischen Pilgers.



zu umspinnen liebt; das eigentümliche übersinnlich-sinnliche Gefühlsgemisch in Bhartriharis Poesie konnte zu solcher Erfindung wohl den Anlass geben. Aber ein treffendes Symbol bleibt jene Geschichte doch, nicht allein für die zwei Seelen in Bhartriharis eigener Brust, sondern für den Grad von Ernst und innerer Wahrheit, der seiner Zeit überhaupt eigen ist: geht man ins Kloster, so wartet draussen der angespannte Wagen. —

Die Strophen Bhartriharis — oder der Dichter, die sich hinter seinem Namen verbergen — zerfallen in drei „Zenturien“: das Hundert der Liebe, das Hundert der Weltweisheit, das Hundert der Weltentsagung. Die Zenturie der Weltweisheit bewegt sich in den gewohnten Geleisen der indischen, zierlich-sententiösen Moralpredigt. In den beiden andern Sammlungen tritt die Grösse dieser Poeten klarer hervor.

Zunächst im Buch der Liebe.

Die Einzelstrophe kann ihrer Natur nach nicht die Geschichte einer Leidenschaft erzählen, sondern nur entweder ein Momentbild geben oder bleibende Ordnungen des Empfindungslebens aussprechen. Wir werden in Amaru den Dichter des erotischen Momentbildes kennen lernen; die Bhartriharisammlung möchte man eine Philosophie der Liebe nennen.

In diesen Versen geschieht nichts. Immer wieder wird im engen Raum der wenigen Zeilen ein Weltbild entworfen: das Weltbild dessen, „für den restlos das weite All nur Weib ist“. Es gibt nichts, das die Seele hinreisst, als nur das Weib, nichts, das Schmerzen bringt, als das Weib.

Ueber das Meer des Weltleidens wäre der Weg nicht gar so weit,
Hemmten uns nicht mit Glutblicken die Unentrinnbaren, die Frau'n.

Nicht dem einzelnen Weibe gilt die Leidenschaft, sondern dem Weibe überhaupt. Es scheint, als könne der grenzenlos Genussfähige nie aufhören, sein Glück einzusaugen, der langerfahrene Kenner, der ungezählte Erinnerungen in sich

angesammelt hat, der sein Geniessen rastlos zu verfeinern, es zum Kunstwerk zu gestalten weiss, so wie hier der Poet den Ausdruck seiner Seligkeiten zu immer kunstreicherer Vollendung erhebt. Sinne und Geist, sie alle kehren sich auf das eine Ziel:

Jeglichen Schauens Höchstes, was ist's?
 Rehäugiger Maid liebreizend Gesicht.
Jeglichen Hörens Höchstes? Ihr Wort.
 Aller Düfte? Der Odem ihres Munds.
Des Schmeckens? Der Lippenknospe Kuss.
 Aller Berührung? Ihr holder Leib.
Alles Denkens Ziel? Ihrer Jugend Pracht.
 Jeden Sinn berückt ihrer Anmut Spiel.

Bald umschmeicheln diese Verse den Körper der Schönen Glied für Glied, lassen einen Springbrunnen zierlichster Vergleichungen aufsteigen, jeden ihrer Reize zu preisen. Bald feiern sie die Grazie ihrer vom Hauch des Verlangens durchwehten Bewegungen, ihr Augenspiel, ihr Lächeln, ihre unergründlichen, trügenden, unwiderstehlichen Künste, deren götterbezwingender Uebergewalt die menschliche Ohnmacht selig unterliegt. Was mit jenem Zauber sich von aussen her verbündet, wird nicht vergessen: Blumenduft und Mondesglanz, der klare Wein, der glänzende Söller des Palastes. Anmutige Verse begleiten den Gang der Jahreszeiten, der Verlangen und Genuss, die ewig sich gleichbleibenden, in wechselndes Gewand kleidet.

Der Mangoblütenstaubregner, der Lenz, mit Düften die Welt betäubend,
Von honigtrunknen Bienen durchschwärmt, wem erregt er nicht süsse Sehnsucht?

Heisse Sommernächte bringen neues Geniessen, bis die Zeit kommt,

Da regenspendender Wolken gewaltiges Tosen den Himmel füllt.
Da von dem Fels herab dröhnender Wasserschwall abwärts zur Tiefe stürzt.

Auch diese Tage sind für den Liebenden an eigenen Freuden reich:

Wenn von der Güsse Macht gebannt das Haus der Liebste nicht verlässt,
Kältedurchzittert fester drückt ans Herz ihn die langäug'ge Maid.
Ein regenkühler Wind verscheucht verliebten Spieles Müdigkeit:
So wandelt in der Liebsten Arm sich Regentag in Sonnenschein.

Wem so das Jahr, das Leben hingeht, fühlt er sich gesättigt? Bleibt ihm kein Verlangen nach andrem Inhalt des Daseins? Oft will ihm sein der Liebe geweihtes Leben ebenso vollwertig scheinen wie die um die Seligkeit ringende Kasteiung des Asketen. Das eine wie das andre ist ein Höchstes; die Wahl ist frei:

Magst an des Ganges Strom weilen, dem sünd-unglück-entrückenden,
Oder an zarter Maid Busen, dem perlgeschmückt-entzückenden.

Aber dann — was ist es? Klingen nicht andre Töne in das wonnetrunkene Lied hinein? Mischt sich in die Lust nicht die Ahnung, ja mehr als die Ahnung, von Verderben? Deren Wort in die Seele Glut ergiesst, deren Anblick, deren Berührung Betörung bringt, wie kann sie Geliebte heissen?

Wen gift'gen Bisses die Schlange versehrt,
Manch Kraut mag ihm Heilung bringen.
Wen mit Schlangenwindung umstrickt hat das Weib,
Den geben auf die Beschwörer.

Die geängstete Seele überkommt das Verlangen, aus Sturm und Schiffbruch der Frauenliebe zum Frieden der Gottesliebe zu flüchten. Auch jetzt noch verfolgen den Umkehrenden die altgewohnten Klänge der Welt, aus der er hinausstrebt, aber er will sie nicht Herr über sich werden lassen:

Liebesgott, was mühst du dich ab? Was soll deines Bogens Klirren?
Nachtigall, was lässt du so süss, so zart dein Lied ertönen?
Was blickt dein Auge so lockend, o Maid, das holde, das süssbewegte?
Ich küsse Gott Shivas Füsse allein; der Versenkung Nektar nur labt mich.

Aus dem Weltbilde, das eben noch dem Dichter von glühender Lust erstrahlte, blicken ihm jetzt Leiden und Tod entgegen.

Das Leben schwankt unstet wie die Woge. Die Jugend vergeht. Das Verlangen ermattet nicht, aber wir ermatten. Im Buche der Entsagung werden Saiten angeschlagen, wie sie einst in der Dichtung der altbuddhistischen Mönche erklangen:

Hast alles Wünschens Ueberschwang du erreicht — und dann?
Hast auf der Feinde Haupt du den Fuss gesetzt — und dann?
Gabst deinen Freunden Reichtum und Macht zum Lohn — und dann?
Währt Leib und Leben tausend Aeonen lang — und dann?

Nach Befreiung von Welt und Weltlust geht das Sehnen, nach Verstummen des Lachens, bei dem die Seele leer ist — „o Wünsche, eitle Wünsche, soll ich noch immer euren Reigen tanzen?“ Wann werden wir in heiligem Walde in des Herbstes Mondglanz die Nächte hindurch den Geist in Shiva versenken? Wann, vom Ganges umflossen, auf mondbeschienener Sandbank sitzend, das Auge voll Freudentränen, rufen: Shiva! Shiva! In zerlumptem Gewand als fromme Bettler wollen wir durch die Gassen von Benares gehen und Haus für Haus um Nahrung bitten. Und so kommen Stunden oder Augenblicke, in denen die Seele der Welt entronnen zu sein meint:

Erde, du meine Mutter, Wind, mein Vater,
Licht, trauter Freund, Wasser, mir nahverbundnes,
Aether, du lieber Bruder: zu euch heb' ich
Zum letztenmal anbetend jetzt die Hände.
Als Bürger eures Reichs hab' ich durch guter
Werke Verdienst erlangt, dass fleckenlose
Erkenntnis mich umstrahlt. Des wirren Irrtums
Herrschaft ist abgetan. In Gott versink' ich.

Hat hier der Dichter sein letztes Wort gesprochen? Wir erinnern uns an den Wagen vor der Klosterpforte und bleiben zweifelhaft. Vielleicht ist es eine andre Strophe, die mehr davon verrät, wie ein Bhartrihari die Summe seines bewegten Lebens ziehen mochte:

Soll'n wir in Kasteiung hausen an des Ganges Götterstrom?
Sollen wir in Tugend weihen edlen Frauen unsern Dienst?
Soll'n aus Wissensflut wir trinken, aus der Dichtung Nektarstrom?
Schnell verflogen ist das Leben. Was zu tun, wir wissen's nicht.

So steht als die Verkörperung einer unbeantworteten Frage die fragwürdige Erscheinung dieser Dichtung da. Man hat durch die Widersprüche, die sie erfüllen, sich zum Zweifel daran führen lassen, ob sie überhaupt wirkliche Seelenzustände abbildet, ob das alles nicht nur geistreiche Uebungen gewandter Verskunst sind. Wie weit jene Widersprüche in der Tat etwa mit verschiedener Herkunft der einzelnen Verse zusammenhängen, lässt sich nicht übersehen. So viel aber mag auch von Bhartrihari — wenn es doch gestattet ist sich an diesen Namen zu halten — ähnlich wie von den in manchen Dingen ihm verwandten Lyrikern des augusteischen Rom, gelten, dass bei ihm die Wahrheit des eigenen persönlichen Lebens in undefinierbaren Mischungen von Phantasiebildern, von Reminiszenzen, von Beobachtungen der umgebenden Welt durchsetzt ist. Haben wir darum Ursache, in den beherrschenden, eindrucksvollen Grundstimmungen seiner Poesie etwas Gemachtes zu sehen? Und wenn Widersprüche in ihr herrschen, kann nur dem Widerspruchslosen Wirklichkeit zukommen? Darf man nicht Bhartrihari einen Tannhäuser nennen? Einen indischen Tannhäuser, denn Inder ist er durch und durch, dieser Spieler mit dem eigenen Ich, dieser virtuose Beherrscher alles Zaubers weicher Schönheit, dessen zwischen entgegengesetzten Polen unstet schwankende Poesie das gleiche Schwanken der schwachen indischen Volksseele mit ergreifender Wahrheit abbildet.

Ein anderer grosser Meister der erotischen Einzelstrophe ist Amaru.

Seine hundert Strophen schildern Situationen des Liebeslebens. Unendlich ist ihre Mannigfaltigkeit, der Reichtum unmerklichster, feinster Abtönungen. Offenbar haben wir hier nur zum kleinen Teil, wenn überhaupt, Gelegenheitsgedichte vor uns. Es scheint als wäre des Dichters Phantasie planmässig am Werk gewesen, immer andere Variationen der alten Themen zu ersinnen, aus den feststehenden Elementen immer neue Figuren zu bilden. Kein Wunder, dass

die Legende sich getrieben fühlte, auf ihre Weise zu erklären, wie ein einzelner Poet so überschwengliche Wissenschaft von der Liebe und den Frauen hat besitzen können. Man erzählte darüber seltsame Geschichten; so sagte man, dass Amaru hundertmal als Weib wiedergeboren sei, ehe er als Dichter auf die Welt kam: da habe er dann eine Erinnerung an jede der früheren Existenzen in einer der hundert Strophen verewigt.

Wir bemerkten schon, dass die vier Zeilen solcher Strophen, so vielsagend sie sein mögen, doch eine Geschichte kaum erzählen können. Sie lassen sie höchstens ahnen. Was vorangeht, verschwimmt im Nebel; was folgt — wenn danach überhaupt gefragt werden soll — verschwimmt in demselben Nebel. Dazwischen liegt hellbeleuchtet ein Moment — pikant, galant, lustig, gefühlvoll: oft nur ein Scherzchen oder ein Schmerzchen, zugedeckt durch ein zierliches Wort. Freilich hat Amaru auch Verse gedichtet, die mit Trauer oder Bitterkeit zerstörten, unwiederbringlichen Glückes gedenken. Meist aber, wo Wolken über das Bild ziehen, sieht man den Sonnenschein wiederkehren oder darf auf seine Wiederkehr hoffen. Unerschöpflich wissen diese Mädchen und Frauen zu lächeln, zu bezaubern, zu schmollen, sich dem Liebhaber wieder anmutigst zuzuwenden. Unerschöpflich ist der Liebhaber Kunst, die Vergehen, die ihr Gewissen drücken oder vielmehr nicht drücken, zu cachieren, von dem zarten, spangengeschmückten Fuss auch Tritte in Empfang zu nehmen, alles Bedenkliche wegzulachen, muntere Ueberraschungen in Szene zu setzen, wie jener gleichzeitige Verehrer zweier Schönen:

> Sieh, da sitzen seine Liebsten beide. Leise schleicht er hin,
> Hält der einen flink von hinten wie im Spiel die Augen zu,
> Seitwärts beugend sich zur andern liebesfroh-erschauernden
> Küsst der Schalk sie, deren Wange vor verhaltnem Lachen bebt.

Die feinen Gestalten kluger Freundinnen umgeben die Liebende. Zum Schrecken der jungen Frau wiederholt der indiskrete Papagei Morgens vor den Eltern, was er Nachts

gehört hat. Der Gatte verreist; Trennungsschmerz kehrt in den beiden Herzen ein. Ein stehendes Thema der indischen Lyrik; schon bei Kalidasas Wolkenboten berührten wir es. Man kann sagen, dass eine ähnliche Rolle wie in unsrer Liebespoesie das Leid unglücklicher Liebe — ein bei den Indern wenig hervortretendes Thema — hier der Schmerz der durch eine Reise Getrennten spielt; ein bezeichnender Unterschied zwischen der Lage des leidbringenden Motivs dort in innerster Seelentiefe, hier im Reich äusserer, den frohen Genuss hemmender Umstände. Tragische Motive liegen der Reise fern; man mag sie sich als die Geschäftsreise eines Kaufherrn vorstellen. Es kann geschehen, dass ihn, wie er schon zu scheiden im Begriff ist, ihre Tränen zurückhalten. „Wirst du um Mittag wiederkehren?" spricht die weinende Gattin. „Kommst du am Nachmittag? Kommst du, wenn der Tag hingegangen ist?" Hundert Tagereisen weit hatte er fortziehen wollen; nun kann er sich nicht losreissen. Oder es hat sein müssen, und er ist von ihr geschieden. Amaru malt den Wanderer, der Nachts seine Strasse zieht, erschreckt über den Donner der träg einherschwebenden Wolke, Tränen im Auge, ein wehmütiges Lied voll Trennungsschmerz vor sich hinsingend. Und unterdessen die einsame Frau?

> Auf den Weg, den er kommen soll, hat sie geschaut, soweit die Blicke reichen.
> Nun genug; sie ist müde. Der Tag schwand hin. Dunkel umhüllt die Pfade.
> Nach Hause! Schon tut sie einen Schritt, das Herz von Gram umwoben.
> Rasch blickt sie zurück, späht wieder hinaus: sollt' eben jetzt er kommen? —

Es mag uns genügen, aus der Schar der indischen Lyriker diese drei Gestalten des Kalidasa, Bhartrihari, Amaru hervorzuheben. Neben ihren Dichtungen steht natürlich eine Fülle von nicht immer geringerem, oft herrenlosem poetischem Gut. In Hunderten und Tausenden von Einzel-

strophen oder auch in ganzen Strophenzyklen redet hier Liebe oder Galanterie, dort Lebensweisheit, die melancholische Betrachtung menschlicher Schwäche und der Vergänglichkeit alles irdischen Wesens oder der Preis der sanften Tugenden von Mitleid und Vergeben und die Verherrlichung des Wissens mit seiner allüberragenden Macht [1]). An Naturlauten, die aus tiefergriffener Seele kommen, ist diese Spruchpoesie nicht reich. Aber zwischen ermüdenden Wiederholungen derselben Banalitäten erglänzt doch manche scharf geschliffene Pointe, manches anmutige Bild. Kann man den Gedanken an das Zusammenbrechen menschlichen Hoffens unter der Allmacht des Schicksals sinniger und rührender aus den Schleiern eines Gleichnisses hervorblicken lassen als in dem Vers vom armen Bienchen?

Die Nacht wird schwinden, die Sonne aufgehn,
Der Lotos lachen: so denkt das Bienlein
Im Blütenkelche. Da ach! zermalmt wird
Vom Elefanten die Lotosblume.

IV.

Der erzählenden Dichtung konnte der neue poetische Kunststil nur zweifelhaften Gewinn bringen. Erzählung verlangt stetes Fliessen, gleichmässigen Atem; im Wesen der indischen Kunstpoesie liegt statt wirklicher Bewegung vielmehr die Neigung zu abwechselndem Ruhen an jedem der aufeinanderfolgenden Punkte, an denen es dem Dichter gefällt, seine Kostbarkeiten auszubreiten. Und die Bewunderung, mit welcher der Hörer auf diese hinblickt, seine Erwartung, welches Schmuckstück das nächste der Reihe sein wird, liegt offenbar weit ab von dem epischen Behagen,

[1]) Ich verweise hier vor allem auf Böhtlingks wertvolle Sammlung „Indische Sprüche“ mit Prosaübersetzung; auch die Verse des Bhartrihari und Amaru sind in dieser Sammlung enthalten. L. Fritzes „Indische Sprüche“ und L. v. Schröders „Mangoblüten“ seien ebenfalls hier genannt.

das sich des Hinschauens auf die abrollenden Begebenheiten, auf das Spiel der hin und her wogenden Geschicke erfreut. So ist es begreiflich, dass in der erzählenden Dichtung auf dem einen Teil des Gebietes — da nämlich, wo mit der Absicht des Erzählens wirklich Ernst gemacht wurde — die Eigenheiten der Kunstpoesie nicht mit ganzer Entschiedenheit zur Geltung kamen, vielmehr die ältere Weise des Erzählens sich im wesentlichen behauptete. Wo aber zum andern Teil der moderne Stil sich der vollen Herrschaft bemächtigte, war Vergewaltigung des Stoffes durch die ihm fremde Form und eine gewisse daraus entstehende Leerheit der poetischen Gebilde die unausbleibliche Folge.

Nicht allzu weit haben sich vom Standpunkte der alten Erzählungskunst jene Sammlungen von Fabeln und Märchen entfernt, die in den beiden berühmten Exemplaren des Pantschatantra (des „fünffachen Gewebes") und des Hitopadesha (der „gütigen Unterweisung") vorliegen [1]. Im Inhalt und der Hauptsache nach auch in der Form gleichen diese Geschichten durchaus den altbuddhistischen Erzählungen, von denen wir früher gesprochen haben [2]. Die moralischen Sentenzen treten hier freilich in noch grösseren Massen auf und sind künstlicher zugespitzt. Auch ist jene dort nur gelegentlich zu beobachtende [3] labyrinthische Verschlungenheit des Aufbaues, das Hineinpacken der einen Geschichte in die andre hier geradezu zum herrschenden

---

[1] Das Pantschatantra ist u. a. von Benfey übersetzt und mit einer Einleitung versehen, die für die Erforschung der orientalischen wie okzidentalischen Märchenliteratur bahnbrechend war. Den Hitopadesha haben Max Müller, J. Schoenberg u. a. übersetzt. Es ist bekannt, dass das Pantschatantra, vermittelt durch die arabische Uebersetzung „Kalilah und Dimnah", schon im Mittelalter in den Okzident gedrungen ist. Unter den zahlreichen damaligen Bearbeitungen des Werkes in abendländischen Sprachen befindet sich auch eine deutsche, auf Veranlassung des Grafen Eberhard von Württemberg angefertigte („Buch der Byspel der alten Weisen").

[2] Oben S. 103 ff.

[3] Siehe S. 129.

Kompositionsprinzip erhoben worden: lange Reihen von Geschichten werden in eine gemeinsame Rahmenerzählung gefügt und ausserdem teilweise noch, kompliziert genug, die einen in die andern hineingeschoben. Im übrigen aber kann der Leser des Pantschatantra fast glauben, buddhistische Dschatakas vor sich zu haben. Der aus urältesten Zeiten ererbte Wechsel von Prosa und Versen hat sich hier ganz wie bei den Buddhisten erhalten; hier wie dort umgibt prosaische Erzählung die in poetische Form gekleidete Unterweisung. Und auch hier zeigt eine mit demselben heiteren, oft leise ironischen Behagen sich der eigenen Ueberlegenheit erfreuende Weisheit an den Schicksalen derselben Personen — bald des Affen, des Schakals, des Papageien[1]), bald des blind Verliebten oder des unergründlich schlauen und verderbten Weibes — die Ordnungen des Weltlaufs auf. Dasselbe Lieblingsthema hier wie dort vom Sieg der Politik des Schwachen über die Kraft des Dummen; dieselben Mahnungen zu Vorsicht, Misstrauen, Zurückhaltung, nur begreiflicherweise alles etwas weniger gottselig weltentsagend, als sich für jene Erzählungen der alten Bettelmönche hatte schicken müssen.

Eine andre Richtung hält die indische Erzählungskunst in Somadevas[2]) grosser Märchensammlung Kathasarit Sagara, „dem Meer der Märchenströme", ein. Die Prosa

---

[1]) Die Tierwelt des Pantschatantra reicht hinab bis zur Laus Kriechsachte und der Wanze Feuermund, die sich im Bett eines Königs begegnen und sich dort mit vielem Ernst über den Einfluss der Ernährung auf den Geschmack des menschlichen Blutes unterhalten.

[2]) Dieser kaschmirische Dichter lebte im 11. Jahrhundert n. Chr.; er ist der, wie es scheint, verfeinernde Bearbeiter eines uns verlorenen Originalwerkes aus sehr viel älterer Zeit, das im Volksdialekt abgefasst war. Eine englische Uebersetzung von Somadevas Werk hat Tawney in der Kalkuttaer Bibliotheca Indica geliefert; eine Auswahl gab in schöner Uebersetzung Fr. v. d. Leyen („Indische Märchen"), auf dessen feinsinnigen Aufsatz „Das indische Märchen" (Preussische Jahrbücher, Bd. 99. 1900) hier gleichfalls hingewiesen sei.



ist aus diesem Werk verschwunden; es ist im epischen Shlokamass verfasst. Der Dichter beherrscht die Technik der Kunstpoesie, aber von der Hingebung an ihre Ideale ist er weit entfernt. Das Ornament, so fein er es zu behandeln weiss, wird ihm nie zur Hauptsache; dass durch seine Last das Leben und die Bewegung der Erzählung Eintrag leide, verhütet er mit einem Takt des Masshaltens, wie er sich im Reich der indischen Poesie nicht oft wiederfindet. Somadeva ist Erzähler durch und durch. Der Titel Kathasarit Sagara spricht die Wahrheit: es sind in der Tat Ströme über Ströme von Märchen, die nach windungsreichem Lauf, von Nebenflüssen und Nebenflüssen der Nebenflüsse geschwellt, sich in den weiten Ozean dieses Werkes ergossen haben, ein Geschichtenschatz, durch lange Jahrhunderte angesammelt, dem hier ein wahrer Dichter anmutigste Gestalt gibt. Der Zweck moralischer Belehrung tritt in den Hintergrund. Bald lässt ausgelassener Humor seine Funken sprühen oder vergnügt sich Scharfsinn und kluge Gewandtheit am Spiel schlangenhafter Bewegungen. Bald ergiesst Poesie allen ihren Glanz über die Leidenschaften und Leiden einer wunderumwobenen, von Geistern umspielten und doch menschlichen Menschenwelt. Es ist unmöglich, eine spasshafte Geschichte mit lustigerer Gravität zu erzählen, als sie Somadeva im Märchen von den drei empfindlichen Brüdern entwickelt: dem Feinschmecker, der in der schönsten Reisspeise Leichengeruch entdeckt — der Reis war nämlich in der Nähe eines Kirchhofes gewachsen —, dem Frauenkenner, welchem das entzückendste Weib durch Bocksgestank verleidet wird — unglücklicherweise war sie als Kind mit Ziegenmilch genährt worden —, endlich dem Bettgourmet, den durch sieben Matratzen hindurch ein Haar peinigt. Und neben solchen Schnurren liest man dann eine Erzählung wie die von der Unmadini („der Wahnsinnsbringerin"), deren namenlose Schönheit der König ungesehen verschmäht hat und die sich rächt, indem sie ihn, einem andern vermählt, den Flammenglanz ihres Anblickes schauen und Sehnsuchts-

qualen sein Leben zerstören lässt: ein Meisterwerk einer in glühende Farbenpracht getauchten Tragik[1]).

Unter denjenigen Schöpfungen erzählender Poesie, die, anders als das Pantschatantra oder der Kathasarit Sagara, den Künsteleien des modernen literarischen Stils die volle Herrschaft einräumen, darf es genügen das gelehrte Epos dieses Zeitalters nur mit einem Wort zu erwähnen. Wohl konnte Kalidasas Schönheitssinn nicht anders, als auch seinen epischen Dichtungen, diesen totgeborenen Kindern seiner Muse, seine Züge aufprägen. Aber es entsprach nur dem natürlichen Gang der Dinge, dass das Niveau dieses Epos, das kein Epos war, sich rasch und unaufhaltsam senken musste. Wortgeklingel, ja Buchstabengeklingel, die leersten Uebungen der Grammatikerpfiffigkeit drängten sich vor. Der Dichter wurde gepriesen, der es verstand, in einer langen Strophe keinen andern Konsonanten als das *n* vorkommen zu lassen, oder der gar das noch rühmlichere Kunststück fertigbrachte, eine ganze Dichtung so zu verfassen, dass sie nach des Lesers Belieben, je nachdem er die fortwährenden Doppeldeutigkeiten des Ausdrucks in der einen oder in der andern Weise verstehen wollte, die Ereignisse des Mahabharata oder ebensogut auch die des Ramayana erzählte.

Entschiedener als solche Epen zieht der Prosaroman unsre Aufmerksamkeit auf sich. In seinem inneren Wesen selbstverständlich jenen eng verwandt, besitzt er dadurch besonderes Interesse, dass er die Künstelei der Prosa in der Richtung, wie sie dem Geschmack dieses Zeitalters entspricht, zum Extrem steigert.

Dem Stoff des Romans prägt die gestaltende Hand des Künstlers kaum tiefere Spuren auf. Von den beiden Werken Banas (siebentes Jahrhundert), des klassischen Meisters dieser Gattung, enthält das eine, „Harshas Taten“, die

[1]) Die beiden hier erwähnten Erzählungen finden sich in der erwähnten Auswahl v. d. Leyens als Nr. 7 und 11.



romanhafte Bearbeitung eines geschichtlichen Stoffes, einiger Vorfälle aus der Regierung des berühmten Fürsten, den der Titel nennt. Das andre, „Kadambari"[1]), behandelt einen Stoff, den eine ältere Erzählungssammlung der Hauptsache nach fertig lieferte: die romantisch-sentimentale Liebesgeschichte eines unsagbar edlen Prinzen und einer ebenso unsagbar schönen und tugendreichen Feenprinzessin. Die Geschichte reicht über Seelenwanderungsweiten hin; sie ist voll überschwenglicher Gefühle, rührender und schrecklicher Verhängnisse, Verzauberungen und Entzauberungen, überraschender Entpuppungen der verschiedensten Helden als neuer Inkarnationen längst an gebrochenem Herzen gestorbener andrer Helden des Romans. Im Grunde aber, ob Geschichtliches, ob Feenmärchen: es ist vollständig gleichgültig. An psychologischem Inhalt ist das eine genau so bettelarm wie das andre. Der Geschmack aller Gerichte, die dieser Koch zu bereiten weiss, geht rettungslos unter im Geschmack der immer gleichen darübergegossenen Brühe: der aneinandergereihten Beschreibungen und der zum Selbstzweck gewordenen Sprache. Da sind die gewaltigen Tableaus von Sonnenuntergängen und Mondaufgängen, von der Freude des Hofes bei der Geburt eines Prinzen und der Trauer des Hofes bei dem Tode des Königs, von übermenschlicher, alles Mondlicht und alle Blütenpracht in sich verkörpernder Frauenschönheit, von unentrinnbarem, edlem, schmachtendem, leblostrivialem Sichverlieben. Immer dieselben tändelnden, galanten, grausigen Hyperbeln, die von dieser preziösen Rhetorik übereinandergetürmt werden. Und dem eintönigen Pomp dieser Bilder entspricht der ebenso eintönige Pomp der Sprache. Eine Prosa, aus welcher der letzte Hauch von Natur entwichen ist. Ihr fehlt alles, was ihren Sätzen Leben geben könnte: die eilende Kürze oder in der Länge das Gleich-

[1]) Eine englische Uebersetzung der Kadambari ist von Miss Ridding, eine solche des Harsharomans von Cowell und Thomas gegeben worden.



gewicht und die das einzelne zusammenhaltende Notwendigkeit. Statt dessen endlose Häufungen mechanisch aneinandergereihter Beiworte oder Vergleichungen, Worte, die über viele Zeilen, Sätze, die über viele Seiten hinreichen, — Körper gleichsam aus unförmlichen Fleischmassen ohne Knochen und ohne Gelenke bestehend, aber statt des natürlichen Lebens oft von einer eigentümlichen Art von fratzenhaftem Gespensterleben erfüllt; ich denke an die fortwährenden Doppelsinnigkeiten, in denen unter der Oberfläche des zunächst dem Auge erscheinenden Wortsinnes hier etwa ein galantes Bild dem überraschten Leser entgegenschaut, dort für einen Moment die furchtbare Gestalt Shivas, vor allem freilich des Verfassers Scharfsinn, seine Vertrautheit mit allen Ecken und Winkeln des Sanskritwörterbuchs. Solchen Doppelsinn in unsrer Sprache wiederzugeben ist natürlich unmöglich, und auch jene allein im Sanskrit denkbaren Orgien der Wortzusammensetzung lassen sich nicht anders als bruchstückweise in abgeschwächter Gestalt nachbilden. Wir versuchen nur eine kürzeste Probe. Eine Fee schildert das Hellwerden des östlichen Abendhimmels und den Mondaufgang:

Darauf, gleichsam weissübergossen mit dem Perlstaub entstammend der mondlöwenklauenzerrissenen Finsterniselefantenstirn[1]) — gleichsam weissgefärbt von dem sonnenaufgangsbergnymphenbusenentstäubten Sandelpulver — gleichsam mit Weisse bedeckt durch das ozeanswogensturmwinderregte Strandessandwehen, so war die westentgegengesetzte Himmelsgegend durch den Mondesglanz anzuschauen. Leise, leise sich herniedersenkend verlieh dem Antlitz der Nacht Schönheit das Mondlicht, als wäre es der Glanz ihrer Zähne, die über den Mondesanblick sanft lächelte.

Befreit vom Zwang des Verses, der selbst unter indischen Händen nie aufhören kann, wenigstens einen Rest von Geschlossenheit den Dichtwerken zu bewahren, ist der

[1]) Der Löwe Mond hat sich auf den Elefanten Finsternis gestürzt und seine Stirn zermalmt. In den Erhöhungen der Elefantenstirn befinden sich nach indischem Glauben Perlen.



poetische und stilistische Gestaltungstrieb hier ganz der ihm eigenen Bewegung überlassen. Wir sehen, wohin diese führt. Wem es gelänge, für die Bemessung literarischer Höhen den Massstab des Hindu sich anzueignen, für den müssten in der Tat Banas Romane in ihrer Weise einen Gipfelpunkt der Literatur bezeichnen.

V.

Das Drama[1]) hat sich unter den grossen Dichtungsgattungen wie in Griechenland so allem Anschein nach auch in Indien am spätesten entwickelt. Dramen, die auf die Nachwelt gelangt sind, hat erst das Zeitalter der klassischen Kunstpoesie hervorgebracht. Die ältesten von ihnen mögen etwa dem fünften oder sechsten Jahrhundert n. Chr. angehören. Die dramatische Dichtung erscheint hier gleich auf ihrer vollen Höhe; man kann sagen, dass sie sich auf dieser durch das siebente Jahrhundert gehalten hat. Im Eingang ihrer Blütezeit steht Kalidasa mit seiner „Shakuntala"; neben ihm, der Zeit nach vielleicht nicht weit von ihm entfernt, jener unbekannte Meister des bürgerlichen Dramas, der das „Tonwägelchen" geschaffen hat, die farbenreiche, seelenvolle Dichtung von der Liebe Vasantasenas, der edlen Hetäre, zum Kaufmann Tscharudatta [2]). Das Ende jener Blüteperiode

---

[1]) Ich weise hier auf das vortreffliche Werk Sylvain Lévis hin: „Le théâtre indien" (Paris 1890), dem die folgenden Ausführungen durchweg zum grössten Dank verpflichtet sind. Die Behandlung des indischen Dramas im dritten Bande von Kleins „Geschichte des Dramas" (1866) ist nicht frei von zahlreichen Missverständnissen und durch den raschen Fortschritt der Indologie natürlich auf Schritt und Tritt überholt. Wie viel doch dem weiten und tiefen Blick des Literaturhistorikers zu erkennen gelungen ist, kann man nur mit Bewunderung betrachten. — Von den zahlreichen Uebersetzungen indischer Dramen seien neben E. Meiers „Sakuntala" diejenigen L. Fritzes hervorgehoben.

[2]) Seinen Namen „Tonwägelchen" hat das Stück von einem Spielzeug des kleinen Sohnes Tscharudattas, das durch eigentümliche

bezeichnet die grosse Gestalt Bhavabhutis, des künstlichen, grüblerisch-ernsten, zum Düsteren und Gewaltsamen neigenden Schöpfers des indischen Romeo- und Julien-Dramas „Malati und Madhava“ und des rührenden Schauspiels von der Verstossung und Wiederkehr Sitas, der treuen Gattin des Rama.

Dass die Anfänge der dramatischen Poesie einem viel früheren Zeitalter als dem Kalidasas angehören, würde die komplizierte Vollendung der Dramen dieses Meisters schon für sich allein beweisen, und ausdrückliche Zeugnisse bestätigen es. Ueber die Sphäre, aus der jene Anfänge hervorgegangen sind, lässt die indische Benennung des Dramas, Nataka, keinen Zweifel. Das Wort bedeutet ursprünglich „Ballett“: Tanzaufführungen müssen es gewesen sein, die in allmählichen Wandlungen, im schrittweisen Hinzutreten neuer Elemente in dramatische Aufführungen übergegangen sind: wie denn auch noch dem vollentwickelten Drama in seiner leichten, luftigen Anmut die Spur des Ursprungs aus dem Tanzpoem deutlich anhaftet. Und zwar, ähnlich wie wir in den ältesten Denkmälern epischer Erzählungskunst ein religiöses oder auf Zauberwesen deutendes Element fanden, ist auch das Drama mit grösster Wahrscheinlichkeit auf religiöse Tänze zurückzuführen. Schon der Veda schreibt für eine Reihe von Gelegenheiten Tänze vor, denen offenbar zauberhafte Wirkungen beigelegt werden. Bei der Sonnwendfeier führen die Mägde singend einen Tanz um das Feuer auf, der Regen und Gedeihen der Herden bringt. Vor der Hochzeit findet ein Tanz von Frauen statt, deren Gatten am Leben sind, — ein Ritus, Glück und Dauer der neuen Ehe zu sichern. Wenn nach einem Todesfall bei der Beisetzung der Asche die Leidtragenden den Aschenkrug umschreiten, tanzen Tänzerinnen ihnen nach; Lauten, Muscheltrompeten und Flöten ertönen. In der Folgezeit wird das

---

Zufälle für die Verwicklungen der dramatischen Handlung Bedeutung erlangt.

„Fest des Indrabanners“ erwähnt, bei dem spezielle Anzeichen auf Zusammenhang mit den Anfängen dramatischer Aufführungen zu deuten scheinen: der Sieg Indras und der Götter über die Dämonen wird gefeiert; vermutlich spielen dabei pantomimische Tänze eine Hauptrolle. Offenbar noch stärker aber als durch die Indraverehrung wird die Entwicklung der religiösen Tanzpantomime durch den Kultus des Vishnu-Krishna und Shiva befördert, der mit seinen orgiastischen Erregungen die Scharen der Frommen in unmittelbarste, sinnlichste Beziehung zu den Taten und Leiden des Gottes setzt. Die Geschmeidigkeit des indischen Körpers und seiner glatten Bewegungen verleiht diesen Tänzen hohe Ausdrucksfähigkeit; sie wiederholen das eigene Tun des Gottes und leiten so seine Seligkeit, ja sein ganzes Wesen in den von mystischer Leidenschaft durchloderten Frommen hinüber.

Tanz, „das liebe Opfer für der Götter Auge“, feiert den Gott umsomehr, als der Gott selbst Tänzer ist.

Auf riesigen Gipfeln des Hochgebirges tanzt schlangenumwunden in rasender Extase Shiva, — leicht tretend, um nicht die Erde umzustürzen, ins Leere starrend, damit die Flammen seines Blickes nicht, was er anschaut, verzehren. Man feiert ihn als den „König der Mimen“, als den „grossen Mimen“; so pflegen in den Dramen ihm die eröffnenden Gebetsstrophen geweiht zu werden, die oft mit wundervollem Schwung seine wilde Herrlichkeit preisen. Auch Shivas göttliche Gemahlin ist eine Patronin der Tanzkunst; sie hat den sanfteren Tanz Lasya erfunden, der als ein wichtiges Element der dramatischen Aufführungen in den alten Handbüchern der Poetik beschrieben wird.

Keine geringere Rolle aber als im shivaitischen Kultus kommt dem Tanz, der Pantomime, dem Schauspiel im Religionswesen des Vishnu-Krishna zu. Ein grammatischer Text, wohl dem zweiten Jahrhundert v. Chr. angehörig, spricht von „leibhaftigen Darstellungen“ der Tötung Kansas und der Bindung Balis, — jener der feindliche Oheim

Krishnas, den der jugendliche Gott erschlägt, dieser ein von Vishnu bezwungener tyrannischer Dämon. Dass schon in dieser alten Zeit die Aufführungen über blosse pantomimische Tänze hinausgingen und direkt theatralischen Charakter trugen, ist kaum zweifelhaft; jenes grammatische Werk redet davon, dass die „Nata" — die Schauspieler, ursprünglich die Tänzer — sangen, dass man ging, sie zu hören[1]). Neben den Heldentaten Krishnas stehen seine Liebesabenteuer; untrennbar gehören zu ihnen eigenartige Tänze. Er selbst, der göttliche Hirt, tanzt in mondbeglänzter, lotosduftender Herbstnacht mit den verliebten Hirtinnen den Tanz Rasa. Die Glöckchen am Armschmuck der Hirtinnen klingen; der Tanzenden Gesang preist den Herbstmond und Krishnas Herrlichkeit. Dies selige Schwärmen wiederholt noch jetzt das herbstliche Rasafest mit seinen nächtlichen Tänzen, mit Musik, Gesang und Mimik. In Bengalen haben sich bis zur Gegenwart, wohl von fernem Altertum her, die Yatras erhalten, volkstümliche religiöse Aufführungen, die meist die Erlebnisse Krishnas behandeln. Man hat sie treffend den Mysterien des christlichen Mittelalters verglichen. Krishna selbst und Radha, seine Geliebte, sind die Hauptpersonen; neben ihnen treten Freundinnen, Rivalinnen, Feindinnen Radhas auf. Arien überwiegen den Dialog, der oft überhaupt nicht Werk des Dichters ist, sondern von den Schauspielern improvisiert wird. Musik und Tanz stehen überall im Vordergrunde [2]).

---

[1]) Beiläufig möge hier auch erwähnt werden, dass der in Rede stehende grammatische Text von Männern, die in Frauenrollen auftreten, spricht; sie staffierten sich mit falschem Haar und künstlichem Busen aus. Eine andre Angabe desselben Textes verdient in diesem Zusammenhang gleichfalls Beachtung. Rhapsoden, welche die Geschichte von der Feindschaft des Krishna und Kansa vortrugen, teilten sich in zwei Parteien als Anhänger des Krishna und Anhänger des Kansa. Die einen und die andern bemalten sich das Gesicht mit verschiedenen Farben.

[2]) Eine wertvolle Beschreibung der Yatras verdankt man dem gelehrten Inder Nisikanta Chattopadhyaya („Indische Essays", Zürich

Unter den Elementen, die zur Bildung des klassischen Dramas beigetragen haben, scheint ferner auch der in Indien eifrig geübten Kunst des Puppenspiels eine Stelle zu gebühren [1]). Besonders aber dürfen die Belustigungen clownhafter Possenreisserei hier nicht vergessen werden. In den Yatras unterbrechen komische Auftritte die lyrisch-sentimentalen; die Schönen, die Krishna umscherzen, üben ihren Witz an der armen buckligen legitimen Ehefrau des Gottes. Und schon eins der ältesten Zeugnisse, die wir über theatralische Aufführungen besitzen, versäumt nicht, ein burleskes Intermezzo zu erwähnen. Ein erzählendes Gedicht, das einen Anhang zum Mahabharata bildet, schildert eine Vorstellung, welche die Nymphen vor Krishna selbst und seinem Hofstaate geben. Die lieblichen Göttinnen haben getanzt und gesungen, die Tötung Kansas und andre Taten des Gottes aufgeführt, — da fängt Narada der Weise, der Gast der Götter, mitten unter den Zuschauern zu tanzen an; sein Haargeflecht, das Abzeichen seiner geistlichen Würde, hat sich aufgelöst, und mit possenhaften Gebärden ahmt er Krishna und alle höchsten Persönlichkeiten der Versammlung, Männer wie Frauen, ihre Bewegungen, ihr Lachen nach; so erregt er allgemeine stürmische Heiterkeit.

Von solchen alten, offenbar nicht des Sanskrit, sondern der volkstümlichen Dialekte sich bedienenden Anfängen des Dramas, von den geistlichen Tanz- und Singspielen und den burlesken Szenen ist natürlich bis zu Kunstwerken, wie dem „Tonwägelchen“ oder der „Shakuntala“, ein weiter Weg, dessen einzelne Stationen festzustellen schwerlich je gelingen wird. So viel ist wahrscheinlich, dass am Fortschritt von

---

1883). Das Singspiel Gitagovinda, von dem am Ende dieses Kapitels gesprochen werden soll (12. Jahrhundert n. Chr.), freilich auf dem höchsten Niveau der Sanskritkunstpoesie sich bewegend, steht doch im übrigen dem Typus der Yatras nicht fern.

[1]) Hierauf legt R. Pischel in seiner interessanten Schrift „Die Heimat des Puppenspiels“ (1900) besonderes, vielleicht allzugrosses Gewicht.

der dürftigen Einfachheit der Handlung, die jenen primitiven Aufführungen eigen gewesen sein wird, bis zu der späteren, komplizierte Vorgänge vergegenwärtigenden Kunst des Dramas,

> das des dreigestalt'gen Weltlaufs buntes Spiel dem Auge zeigt[1]),

die Einwirkungen der erzählenden Literatur bedeutenden Anteil gehabt haben. Wir schilderten früher den alten, aus Prosa und Versen gemischten Erzählungsstil der Inder; wenn das klassische Drama in prosaischem Dialog mit Mengen eingelegter Verse verläuft, werden wir hierin wohl eine Nachbildung jener Erzählungsform sehen dürfen. Der Hergang mag etwa der gewesen sein, dass zu einer ursprünglich allein oder ganz überwiegend in pantomimischen Tänzen und dem Gesang einzelner Verse sich bewegenden Darstellung nach jenem Vorbild ein anfangs vielleicht improvisierter [2]) Prosadialog gefügt wurde; durch ihn erhielt die Handlung festeren und vollständigeren Zusammenhang; feinere Ausgestaltung aller Einzelheiten, schärfere Motivierung wurde möglich [3]).

Die Frage ist aufgeworfen worden, ob bei dieser Entwicklung des indischen Dramas — man hat sogar gefragt, ob bei seinem Ursprung — Einflüsse des griechischen Theaters im Spiel gewesen sind. Natürlich könnte es nicht die griechische Tragödie grossen Stiles gewesen sein, die dazu beigetragen hätte, ein Werk wie das „Tonwägelchen“ möglich zu machen. Man hat vielmehr an das neuere attische

---

[1]) Worte des Tanzmeisters Ganadasa in einem Drama Kalidasas.

[2]) So hatten ja auch, wie früher ausgeführt worden ist, in den alten Erzählungen allein die Verse ihren festen Wortlaut; die Prosa wurde vom jedesmaligen Erzähler improvisiert.

[3]) Aehnlich Pischel in der eben angeführten Schrift. Man könnte dieser Vermutung auch die Gestalt geben, dass die Prosa zunächst in den Possenszenen, welche die ernste Handlung unterbrachen, zu Hause gewesen und von hier aus, unter Einwirkung des Vorbildes der prosaisch-poetischen Erzählungen, in die Gesangszenen eingedrungen sei.

Lustspiel gedacht, an die geistreiche und elegante Komödie des athenischen häuslichen Lebens und der Gesellschaft mit ihren verliebten Jünglingen und zierlichen Dirnchen, ihren verschmitzten Sklaven, ihren Parasiten und bramarbasierenden Militärs. Man hat auch, indem man eine Stufe tiefer herabstieg, für die Vaterschaft des indischen Dramas den Mimus der Griechen in Anspruch genommen, dies unerschöpflich bunte, bald opernhaft angehauchte, bald farcenhafte, ausgelassene, derbe, freche Brettlspiel. Wir wissen, dass griechische Schauspieler Alexander durch Asien hindurch folgten, ihm aus dem Heimatlande in grossen Massen nachkamen, überall seine Siege durch festliche Vorstellungen feierten. Die Kinder der Perser, der Gedrosier [1]), so wird berichtet, sangen die Tragödien der grossen attischen Dichter. Ist es da nicht denkbar, dass auch in Indien die jahrhundertelange Herrschaft von Nachfolgern Alexanders, dazu der rege Handelsverkehr zwischen der Westküste und Alexandria, diesem glänzenden Mittelpunkt literarischen und künstlerischen Lebens, Einflüssen der griechischen Bühne die Wege öffnete, so wie die Plastik, die Astronomie der Griechen unzweifelhaft folgenreiche Einwirkungen auf die indische Kunst und Wissenschaft hat üben können? So hat man in der Tat in den typischen Charakteren, in den Motiven der dramatischen Handlung, in den äusseren Einrichtungen des Theaters und der Aufführung die Spur der Einflüsse griechischer Vorbilder auf die Bühne der Inder erkennen wollen [2]). Dass diese Hypothese direkt widerlegt werden kann, glaube ich nicht; wie ein Beweis aussehen sollte, der die Unmöglichkeit derartiger Zusammenhänge dartäte, wird sich schwer vorstellen lassen. Aber ich halte doch dafür, dass nicht nur kein wirklicher Beweis für jene Theorie erbracht ist, sondern

---

[1]) D. h. die Bewohner des heutigen Belutschistan.

[2]) Besonders E. Windisch in seinem auf dem Berliner Orientalistenkongress (1881) gehaltenen Vortrag „Der griechische Einfluss im indischen Drama“, dann mit speziellem Hinblick auf den griechischen Mimus H. Reich („Der Mimus“ I, S. 694 ff.).

dass wir auch Grund haben, sie eher unwahrscheinlich als wahrscheinlich zu finden. Gewisse Uebereinstimmungen zwischen Drama und Theater verschiedener Völker können, auch ohne allen historischen Zusammenhang, der Natur der Sache nach kaum fehlen. Sich von Arien graziöser Sängerinnen rühren zu lassen oder über Prügelszenen von Clowns zu lachen brauchten die Inder nicht erst von fremden Lehrmeistern zu lernen. Das Erwachsen theatralischer Aufführungen aus Tanz, Pantomimen, volkstümlichen Belustigungen lässt sich auf indischem Boden ähnlich wie in der ausserindischen Welt verfolgen. Im übrigen aber ist das ganze Aussehen des indischen Dramas ein durchaus nationales. Frühzeitig ist in ihm die Luft der Krishna- und Shivaverehrung zu spüren. Die Stoffe sind zum einen Teil der alten Heldensage, den grossen epischen Gedichten entnommen; wo sie sich zum andern Teil in der Sphäre des realen höfischen oder bürgerlichen Daseins bewegen, liefert die Wirklichkeit des indischen Lebens und ihr Abbild, die Literatur der Erzählungen, überall für die auftretenden Personen wie für die Begebenheiten die Voraussetzungen und Vorbilder in solcher Vollständigkeit, dass die Annahme einer Entlehnung aus fremdem Kulturbesitz nirgends herausgefordert wird. Die Mischung prosaischer und poetischer Form, die im Drama herrscht, ist national-indisch, aus vedischer Zeit ererbt — kurz, von welcher Seite man auch an das indische Drama, nach seinem Inhalt wie nach seiner Form, herantritt, überall erscheint selbständige, von der Fremde unbeeinflusste Entwicklung als durchaus wahrscheinlich. Man halte damit das Aussehen jener eben von uns berührten künstlerischen und wissenschaftlichen Hervorbringungen zusammen, in denen eine Einwirkung der griechisch-römischen Kultur auf Indien in der Tat feststeht. Welcher Kontrast zwischen der naiven Unbeholfenheit der alten nationalen Skulptur Indiens und der freien Schönheit, die in den Funden des indischen Nordwestens, in diesen Athene- und Silensgestalten, in dem apollinischen Buddhatypus den Beschauer

überrascht! Wie erscheint gegenüber der Roheit und den Phantasmen der alten indischen Himmelskunde das jüngere astronomische System mit seinem weiten und klaren Gesichtskreis, seiner mathematischen Bestimmtheit, seiner ausgesprochenen Bewunderung für die Yavana (Griechen) und dem Hinblick auf die Stadt Romaka, mit seinen Kunstausdrücken, wie kendra (centrum), als etwas Unvermitteltes, Neues, Fremdes! Aehnliche Spuren eines von aussen kommenden, bestimmenden Einflusses weist das indische Theater nirgends auf[1]. Und ist es nicht auch begreiflich, dass die in alten, geheiligten Formen erwachsene theatralische Kunst, den nationalen Geschmack auf das vollste befriedigend, sich fremder Einwirkung nicht so leicht eröffnete wie die Plastik oder die Astronomie, in denen sich selbst jener Beschränktheit des Gesichtskreises und hochmütigen Geringschätzung alles Fremden, die ein scharfblickender arabischer Schriftsteller an den Indern tadelt, die Ueberlegenheit des Griechentums unvermeidlich aufdrängen musste? Für den Erforscher der in der Entfaltung der Literatur wirkenden Kräfte wie für den Geniessenden, der sich neuer, fremdartiger Schönheiten zu erfreuen hofft, wird das indische Drama umso höheren Wert haben, je gewisser und je vollständiger es rein indisch ist; ich glaube, dass eine Prüfung des Sachverhalts, die sich natürlich von Neigungen nicht

---

[1]) Oder darf man eine solche Spur in dem Wort *yavanikā* „der Vorhang“ sehen, das auf die Yavana, d. h. die Griechen, hinzudeuten scheinen kann? Man berücksichtige, dass zunächst jenes Wort möglicherweise, ja wohl wahrscheinlich, vielmehr *javanikā* zu schreiben ist (siehe Pischel, Gött. Gelehrte Anzeigen 1891, 354). Ist doch die Form *yavanikā* und die Deutung auf die Yavana richtig, so brauchte trotzdem der „griechische“ (d. h. irgendwoher aus jenen unbestimmten Weiten, welche den Indern als die Welt der Yavana erschienen, stammende) Vorhang kaum mehr zu besagen, als dass hier etwa ein von den Yavana verfertigter oder importierter Stoff verwandt wurde: umsomehr als *yavanikā* einen Vorhang überhaupt, nicht etwa allein einen Theatervorhang bedeutet. Ich schliesse mich hier an Auffassungen von S. Lévi (Théâtre indien, 348 fg.) an.

leiten lassen darf, doch hier nur zu eben den Ergebnissen führen kann, die wir, dürften Wünsche entscheiden, herbeiwünschen müssten.

VI.

Stellen wir uns nun, ehe wir in das Innere des indischen Dramas einzudringen versuchen, das Aussehen einer Vorstellung, etwa der „Shakuntala“ oder des „Tonwägelchens“, vor Augen.

Es ist ein festlicher Tag, vielleicht das mit anmutigster Fröhlichkeit gefeierte Frühlingsfest, das Gott Kama heilig ist, dem Liebesgott, „des Liebeswonnendramas Schauspieldirektor“, wie ein Lustspiel ihn nennt. Oder die Weihe eines zur Regierung gelangten Königs, eine Hochzeit in einem reichen Hause oder eine ähnliche Feier; sie soll durch die Aufführung eines Dramas verherrlicht werden. Auch dem Alltagsleben ist solche Lustbarkeit nicht fremd; vor allem aber kommt sie den Festen zu.

Wie wir finden werden, dass im Drama selbst sich der höchste Reichtum poetischen Schmuckes mit Schwächlichkeit des eigentlich dramatischen Lebens verbindet, so treten ähnlich in der Aufführung zwei herrschende Charakterzüge hervor: die Entfaltung blendender äusserlicher Pracht und zugleich die primitive Unentwickeltheit aller Künste der theatralischen Ausstattung und Maschinerie.

Ein Theatergebäude, das ein für allemal diesem Zweck zur Verfügung stände, gibt es nicht. Ein nur auf kurzes Dasein berechneter Bau wird nach vorangegangenem Fasten mit Segenssprüchen aufgeschlagen und ihm für seine vornehme Bestimmung die wirksamste Weihe erteilt: sieben Tage lang

Sollen verweilen drin Kühe samt gelehrter Brahmanenschar.

Gern trifft man auch die nötigen Veranstaltungen im Palast des Festgebers, in dem prachtvollen, von edlem Gestein

glänzenden, mit Girlanden behangenen Konzertsaal, der sonst für die Musik- und Tanzübungen der Damen des Hauses und für ihre Aufführungen vor dem Gebieter benutzt wird. Damit verschliesst sich die Veranstaltung der höheren dramatischen Kunst [1]) von vornherein dem Volk, das die antiken Theater mit seinem Leben füllte, oder den „Gründlingen im Parterre", wie sie im Theater Shakespeares ein kräftiges Wort mitzureden wussten; alles bewegt sich in der Atmosphäre der vornehmen, höflichen, eleganten Welt.

Man hat den Bühnenbau mit Statuen, Fahnen, Girlanden geschmückt. Einen Vorhang zwischen Bühne und Zuschauerraum gibt es nicht. Wohl aber verbirgt ein solcher das hinter der Bühne gelegene Toilettenzimmer der Schauspieler. Die Farbe dieses Vorhanges richtet sich nach der Stimmung des Dramas: ein tragisches Stück verlangt einen schwarzen, ein komisches einen bunten; herrscht in der Handlung die Liebe vor, soll der Vorhang weiss, herrschen Gewalttätigkeiten, soll er rot sein. Zwei schöne Mädchen stehen bei ihm, die ihn aufschlagen, wenn eine Person die Bühne betritt. Eigentliche Dekorationen fehlen im ganzen wohl; die Wälder, Parks, königlichen Säle, in denen das Stück spielt, muss die Phantasie des Zuschauers ihm vor Augen zaubern, unterstützt durch die Fingerzeige, die der Text des Dramas gibt — „dort links steht sein Haus" und dergleichen. Die Phantasie muss auch den häufigen Szenenwechsel vollziehen. Von Requisiten ist nur ein dürftiger Apparat — aus Bambusrohr gefertigte Felsen, Wagen und ähnliches — vorhanden.

Es ist Morgen. In den Zuschauerraum tritt, prunkvoll geschmückt, der Festgeber — etwa der Fürst selbst — mit

[1]) Nur von dieser, der Kunst Kalidasas oder Bhavabhutis, sprechen wir hier. Dass es in Indien volksmässigere theatralische Belustigungen (vgl. oben S. 240) vor und gewiss auch neben dem kunstgerechten Bühnenwesen gegeben hat, soll natürlich nicht in Abrede gestellt werden.



seinen Gästen ein. Er setzt sich auf dem Thron nieder. Auf die Plätze zur Linken begeben sich, mit ihrem Schmuck klingelnd, seine Frauen; zur Rechten sitzen die Grossen seiner Umgebung. Besondere Plätze gehören den hohen Staatsbeamten, andre den Gelehrten und Poeten. Die Dienerschaft, die anmutigen Erscheinungen des weiblichen Personals umgeben die Gäste. Schöne Mädchen mit Fliegenwedeln stehen hinter dem Thron; Leibwächter wachen mit gezogenem Schwert über des Fürsten Sicherheit.

Nun kündigt Trommelschlag den Beginn der Vorstellung an. Der Chor singt, das Orchester mit seinen Zymbeln, Saiten- und Blasinstrumenten spielt eine Ouvertüre; Tänze werden aufgeführt. Der Schauspieldirektor trägt den Segensspruch vor und streut Blumen aus. Mit dem Segensspruch hält die Poesie des Dichters, der das Drama geschaffen hat, ihren Einzug: so mit dem prachtvollen Doppelspruch an Shiva, der die Tonwägelchenkomödie eröffnet, die Meditation des Gott-Asketen feiernd und die an seinem Halse hängenden weissen Arme der Göttin:

Dessen, der beingekreuzten Sitzes thront,
Mit Schlangendoppelschlinge knieumschürzt,
Dem Atemhemmungszaubermacht erzwingt
Bewusstseinsschwinden, Sinnesunterdrückung —
Dessen, der mit der Wahrheit Aug' in sich
Den tatentnommen ruh'nden Allgeist schaut:
S h i v a s ins Leere starrende, in Brahma
Hinfliessende Versenkung mög' euch schützen!

Euch beschütze des blauhals'gen Gebieters wolkendunkler Hals,
Daran gleich weissem Blitz funkelt die Schlingpflanze von Gauris Arm.

An den Segensspruch schliesst sich der Prolog, ein kleines Drama vor dem Drama. Er führt in die Mitte des Komödiantenvolkes, das eben im Begriff steht, sich zu zeigen. Ganz wie in jener Nachbildung des indischen Musters, dem Vorspiel des Faust, tritt der Theaterdirektor auf. „Er zeigt energisches Wesen und versteht es, die Herzen der Zu-

schauer zu gewinnen" [1]. Der Direktor unterhält sich mit einem Schauspieler oder einer Schauspielerin. Die Bühnenleute haben sich mancherlei zu sagen, über Persönliches, über grosse und kleine häusliche Nöte, über Theaterangelegenheiten. Es ist die Rede von der Premiere, die eben stattfinden soll. Der Verfasser wird genannt und dem Wohlwollen eines verehrungswürdigen und hochgebildeten, allein aus Kennern bestehenden Publikums empfohlen. Ein noch unberühmter Dichter bringt sein Erstlingsdrama auf die Bühne: der Theaterdirektor wendet sich gegen das Vorurteil, das dem jungen Anfänger entgegenstehen könnte. Man weiss, was man tut, wenn man diesmal kein Schauspiel eines der altbeliebten Dichter aufführt; nicht alles Alte ist gut und nicht alles Neue schlecht; der Verständige prüft selbst [2]. Oder ästhetische Glaubensbekenntnisse werden abgelegt; dem Publikum wird zu verstehen gegeben, wie hoch sich der Dichter seine Ziele gesteckt hat. Der Direktor sagt zum Regisseur: „Nun, Freund, was ist es, das die Edlen und Kenner, die Gelehrten, Ehrwürdigen, Brahmanen in einem Drama zu finden verlangen?" Und der andre erwidert:

> Reicher Gefühle tiefe Ausgestaltung,
> Der Freundschaft treues, herzerfreu'ndes Walten,
> Stolze Gesinnung, zarte Liebeskünste,
> Der Reden Buntheit, feinste Sprachvollendung [3].

Derartige Betrachtungen vermischen sich dann mit versteckteren und deutlicheren Anspielungen auf Handlung und dominierende Empfindung des Stückes, in dessen Fabelwelt der Prolog den Beschauer hinüberleiten will: und endlich wird, oft mit künstlich berechneter Bewegung, die Um-

---

[1] Worte der interessanten Beschreibung einer Aufführung der „Ratnavali", die S. Lévi aus einem Text des achten Jahrhunderts ans Licht gezogen hat.

[2] Kalidasa in seinem ersten Drama „Malavika und Agnimitra".

[3] Bhavabhuti im Prolog von „Malati und Madhava".



schleierung abgeworfen. Ein Wort des Theaterdirektors ist von einer Person hinter der Bühne gehört und auf sich bezogen worden. Während die Akteurs des Vorspiels verschwinden, tritt jene Person antwortend hervor. Oder der Direktor, mitten im Gespräch des Prologs, sieht die Personen der Handlung kommen und erklärt dem Publikum, wer sie sind. Die Künstlerin, mit der er redet, hat eben die Herrlichkeit der Sommerszeit besungen; der Direktor sagt:

Es hat deines Gesangs Schönheit mich hingerissen mit Gewalt,
Wie den Duhshanta hier fortreisst der eilenden Gazelle Flucht —

und es erscheint der königliche Jäger, die Gazelle verfolgend und der Einsiedelei nahend, in der sich sein und der Shakuntala Schicksal erfüllen wird.

Das Drama ist wie bei uns in Akte geteilt. Ihre Zahl schwankt: es gibt Einakter; es können etwa vier oder fünf Akte da sein. Oft führt die Fülle der Erfindung, die Verschlungenheit der Handlung und der Nebenhandlungen zu einer grösseren Zahl. Sieben Akte, wie in der „Shakuntala", sind häufig. Auch ein Drama von zehn Akten wird nicht zu lang gefunden.

Und so geht durch viele Stunden die Aufführung ihren Gang. Es erscheinen alle die feinen graziösen Gestalten: der Liebhaber und die Liebhaberin, Helden von fürstlichem Anstand, „nach des Lehrers Unterweisung sich stolz benehmend, so wie es nach seiner eigenen Natur der König tut", daneben in lustigem Kontrast die groteske Figur des Komikers, des zwerghaften Monstrums von Hässlichkeit. Der „Poesie des Kostüms" hat man besondere Sorgfalt zugewandt. Götter, Könige, Verliebte kleiden sich bunt, Wanderer, Wahnsinnige, Unglückliche dunkel; farbenreicher Schmuck wird nicht gespart. Alle sind mit Schminke, die man mit einem frommen Segensspruch zubereitet hat, geschminkt, heller oder dunkler, je nach dem Volksstamm, dem die Rolle angehört. Die Mimik gehorcht strengen Regeln. Man neigt dazu, das Bild der Leidenschaften und

Charaktere zu outrieren, die bezeichnenden Züge im Uebermass anzuhäufen und zu steigern. Oft verliert man sich in ein Spiel mit Signalen einer spitzfindigen Zeichensprache. In langen Reihen minutiöser Paragraphen hat die Theorie jede Bewegung von Augen, Nase, Wangen, Mund vorgeschrieben; sie hat festgestellt, wann die Hände die Figur des Halbmondes, des Papageienschnabels, des Schlangenkopfes bilden sollen, welcher Gang für den Liebenden, welcher für den schöngeistigen Parasiten, welcher für den Hanswurst charakteristisch ist. Der Ausdruck der Liebesqual verlangt unstete Bewegungen des Hauptes, zielloses Umherirren des Blickes nach allen Seiten, mattes Herabhängen der Arme und Hände von den schlaffen Schultern. Bei heftigen Gemütsbewegungen geht es nicht leicht ohne eine Ohnmacht oder womöglich eine ganze Reihe von Ohnmachten ab. Aber in der indischen Neigung zum konventionellen Stilisieren lebt doch auch die indische Feinheit und anmutige Bewegtheit; so darf sich die Kunst des Mimen an schwere Aufgaben wagen — die Schauspielerin wird gerühmt, welche die Mischung zweier Empfindungen, von Schmerz und Liebe, zu verkörpern weiss —; das Streben danach, die einzelnen Elemente des Ausdrucks zu schöner und reicher Einheit zu verschmelzen, ist dieser Kunst, so manchen Verirrungen sie verfallen ist, doch nicht verloren gegangen. Neben den seelischen Zuständen und Vorgängen hat die Mimik übrigens auch eine Menge von Aeusserlichkeiten anzuzeigen. Dass man Löwen, Bären, Affen sieht, wird durch eine Handstellung, der Anblick von Papageien und dergleichen Vögeln durch eine andre ausgedrückt; wer hohe Bäume sieht, breitet die Arme aus und hebt sie in die Höhe; ob es heiss oder kalt, Morgen oder Abend ist, wird ähnlich durch Gesten angezeigt. Ein ganzes System solcher Symbole, dem Zuschauer wohlbekannt, muss nach Möglichkeit die Lücken ausfüllen, die bei der Unvollkommenheit der Bühnentechnik unvermeidlich sind. Diese Ausdrucksmittel sind ein für allemal durch geheiligte Tradition fest-

gestellt; man versucht nicht, über sie hinauszukommen. Dem Sanskrit der höherstehenden Persönlichkeiten mischen sich die vokalreichen Volksdialekte der Frauen, der Ungebildeten, der komischen Personen; gegenüber dem männlicheren Ton des Sanskrit zeigen diese Dialekte, wie ein Dramatiker bemerkt, weiblichen Charakter. Mit der gesprochenen Rede wechselt Musik, Gesang, Tanz. Zwar in der Darstellung von Szenen des niederen Lebens, der Strasse herrscht oft ein derb-vergnüglicher Realismus, aber solcher Kontrast hebt doch nur die weiche Schönheit des Ganzen, dieser von der Wirklichkeit und ihrem Ernst losgelösten, in Blumendüfte getauchten Scheinwelt.

Die Zuschauer geniessen den ganzen Zauber dieser Welt. Mit Kennerblicken betrachten sie die Schauspielerinnen — nicht umsonst hat sie für deren Würdigung eine geschickte Reklame im voraus günstig disponiert —; sie rühmen an ihnen die sprechenden Bewegungen, die Versenktheit in die Stimmung, die Zartheit der Mimik, die Grazie des ganzen Wesens:

Auf ihrer schwellenden Hüfte ruht armbandgeschmückt die Linke;
Gleich zarter Ranke lässt sie frei herab die Rechte hangen.
Zum Boden, dessen Blumenschmuck ihr Fuss zerstreut hat, senkt sie
Den Blick: noch schöner als ihr Tanz ist ihres Dastehns Anmut [1]).

Ob es jedem einzelnen im Publikum gelingt, der komplizierten Sprache der Dichtung zu folgen, die versteckten Andeutungen zu enträtseln, alle kunstvoll verborgenen Schönheiten zu erfassen, darf bezweifelt werden. Nicht jeder hat in vergangenen Stadien der Seelenwanderung die guten Werke angesammelt, als deren Lohn dem Menschen das volle Verständnis der Poesie zu teil wird. Aber Spannung, Furcht, Rührung, Heiterkeit fasst doch nicht allein diese Bevorzugten. Einer schönen Arie lauscht „mit entzückter Seele, unbeweglich wie gemalt das ganze Publikum" [2]); dann

[1]) So feiert in Kalidasas Drama „Malavika und Agnimitra" ein Zuschauer die Erscheinung einer Schauspielerin.

[2]) Prolog der „Shakuntala".

wieder springt man von den Sitzen auf, schnalzt mit den Fingern, begleitet die Spässe der komischen Person mit Lachsalven, traurige Stellen mit Wehrufen; lautes Bravo klingt durch den Saal.

Ein Segensspruch hat die Zuschauer in die Welt der Poesie eingeführt; ein Segensspruch entlässt sie:

> Es walte zu des Volkes Heil der Fürst.
> In Ehren steh' des Wissens hohe Göttin.
> Doch mich erlöse von der Seele Wand'rung
> Der Ew'ge, der blaurote Herrscher, Shiva!

VII.

„Die Handlung ist des Dramas Körper," lehrt die indische Theorie. Wir haben das Kleid, das dieser Körper trägt, beschrieben. Wir betrachten nun ihn selbst. Wird nicht der zierliche, schwächliche Bau seiner Glieder mit der blumengeschmückten Buntheit jenes losen Gewandes harmonieren?

Den Stoff entnimmt der indische Dramatiker gern der Sagenwelt — natürlich nicht dem Veda mit seinen uralten, zum Spielwerk antiquarischer Gelehrsamkeit herabgesunkenen Mythen [1]), sondern vor allem den beiden Epen, dem Mahabharata und Ramayana, die jetzt über die Phantasie des Volkes allmächtige Herrschaft erworben haben [2]). Wie hätte das Drama darauf verzichten können, sich die Gestalten und Begebenheiten dieser idealen Welt anzueignen, die alle Erhabenheit und Herrlichkeit der Vorzeit umschloss? Unter jenen beiden Gedichten aber steht das Ramaepos dem Herzen der Dramatiker näher. Es ist gewiss nicht nur seine reinere,

---

[1]) Man darf nicht ein Drama wie die „Urvashi" Kalidasas, deren Stoff schon ein Hymnus des Rigveda behandelt, entgegenhalten. Das Drama beruht nicht auf jenem Hymnus, sondern auf einer oder mehreren Darstellungen derselben Sage aus später Zeit.

[2]) Ich verweise auf meine Ausführungen über diese Epen oben S. 146 ff.; 187 ff.

modernere Kunstform, die ihm die Sympathien zuwendet, sondern vor allem die ideale Gestalt Ramas, des Helden und Dulders ohnegleichen, Sitas Schönheit und Treue, die phantastisch-bunten Geschicke beider, ihre rührenden Leiden. „Soll man," heisst es im Prolog eines Schauspiels, „der Geschichte Ramas den Rücken kehren, als sei der Stoff abgenutzt? Aber wo ist ein andrer in der Welt, der durch solche Tugenden den Sieg gewinnt? Dieser Tugenden Grösse verleiht dem Dichterwort Tiefe, Süssigkeit und Glanz."

An die heroischen Stoffe schliessen sich die, welche der irdischen Wirklichkeit angehören. Hier bot sich als reiche Fundgrube die Novellenliteratur dar; auch eigene Erfindung der Dichter wagte sich, freilich meist nur ziemlich schüchtern, hervor. Was wir früher an den buddhistischen Erzählungen beobachtet haben [1]), wiederholt sich natürlich auch hier: vor allem liebt die Phantasie der indischen Poeten die Sphäre des Hoflebens. Hier kann es — wie in dem Schauspiel „Das Siegel des Ministers" — die politische Intrige sein, um die sich das Drama bewegt, das subtile, in indischer Künstlichkeit sich verschlingende Spiel der mit Listen und Gegenlisten einander bekämpfenden Hof- und Staatsmänner. Häufiger aber greifen die Bühnendichter nach den Liebesaffären des Hofs. Wer könnte für ein Liebesdrama dem indischen Geschmack als ein so glänzender Held erscheinen wie ein königlicher Liebhaber? Wo liessen sich in die Geschichte der Neigung zweier Herzen so viel Fäden voll goldener Pracht einweben wie bei einer Handlung, die sich im Königspalast bewegt? Die indischen Theoretiker stellten bis in alle Details fest, was in einem solchen höfischen Liebeslustspiel passieren muss. Der Held muss ein berühmter König, die Heldin, in Liebessachen noch unerfahren, eine Prinzessin von königlichem Geblüt sein. Sie hält sich am Hof inkognito, etwa als Dienerin oder musikalische

---

[1]) Oben S. 115.

Künstlerin, auf. Die Königin, von stolzem und heftigem Temperament, verfolgt die Liebe ihres Gatten mit Eifersucht. Die Dramaturgen, die das alles vorschreiben, hätten noch hinzufügen können: zum Schluss wird durch einen freundlichen Zufall die Abkunft der Prinzessin enthüllt, die Königin versöhnt, das glückliche Paar vereint. Seit Kalidasa, wenn nicht seit noch älterer Zeit, hat man diese Haremskomödie, die offenbar dem Geschmack der Dichter wie des Publikums ganz besonders zusagte, unermüdlich und meist mit dem Verzicht auf jede Eigenmächtigkeit gegenüber einem so altbewährten Rezept in einem Exemplar nach dem andern wiederholt.

Seltener als im Königspalast spielt das Drama im bürgerlichen Leben. Auch hier bevorzugt man die höheren Gesellschaftskreise. Die Theoretiker geben die Regel, dass der Held des bürgerlichen Dramas ein Brahmane, ein Kaufherr oder ein Minister sein soll. Aber nichts hindert den Dichter, die Liebesgeschichte etwa eines Brahmanen von einem Hintergrund des Treibens der gemischtesten Kreise sich abheben zu lassen. Das „Tonwägelchen“ durchschweift alle Regionen der grossstädtischen Welt, Halbwelt, Strasse; es wirrt die Sphären der Hochgebildeten, fein Empfindenden mit denen des vornehmen und unvornehmen Pöbels, vom königlichen Schwager bis zum Spielhausunternehmer, Masseur, Einbrecher zusammen. Eine so bunte Handlung hat freilich ein indischer Theaterdichter nicht zum zweitenmal erfunden.

Neben den bezeichneten Gattungen dramatischer Stoffe stehen andre: die Unflätigkeiten burlesker Schuften- und Schelmenabenteuer sind so gut dramatisiert worden wie die abstrakten Finessen der Philosophie, der Krieg, den gleich dem Kampf der Kurus und Pandus die feindlichen Dynastien des Königs Verstand und des Königs Irrtum gegeneinander führen. Uns darf genügen, auf diese Mannigfaltigkeit von Stoffen kurz hinzudeuten; im Vordergrund stehen doch durchaus die heroischen, höfischen, bürgerlichen Begebenheiten. Allzuviel kommt übrigens nicht darauf an, ob der

Held Sagenheros oder moderner König oder etwa Kaufmann ist. Das regierende Motiv bleibt doch in den allermeisten Fällen die Liebe — dieselbe Liebe bei dem einen wie dem andern. Wie könnte für das Drama eines Volkes, dessen Phantasie und Leben so im Element des Erotischen schwimmt, ein andres Motiv diesem an Anziehungskraft gleichkommen? —

Ein Intrigenstück vergleicht einmal die Arbeit seines Helden, der mit scharfsinniger Berechnung auf verwickelten Umwegen seine Sache zum Ziel zu führen strebt, mit dem mühevollen Geschäft des Dramendichters, „der das erwünschte Geschehen erst leise sich ankündigen lässt, um es dann weit zu entfalten, der schwellender Keime tief verborgene Frucht ans Licht führt, der mit weiser Absicht zögernde Ueberlegung den Gang der Ereignisse hemmen lässt, der die sich ausbreitende Handlung am Zielpunkt wieder zusammenschliesst". Diese Kunst, die dem Stolz der indischen Dichter als eine so hohe und feine erschien, wie stand es mit ihr in Wahrheit? Nach welchen ästhetischen und ethischen Normen, mit welchen technischen Mitteln bildete man den dramatischen Stoff zur dramatischen Handlung?

Der tiefe Blick griechischer und englischer Dichter hat im Drama die wundervolle Möglichkeit entdeckt, das Bild menschlichen Wollens und Handelns, des Kampfes mit widerstrebender Menschenmacht und Schicksal, der inneren Notwendigkeit, die diesem Kampf Lauf und Ausgang vorzeichnet, mit einem Nachdruck und einer Lebensfülle ohnegleichen zum Kunstwerk zu gestalten. War es denkbar, dass der indische Dramatiker sich die Aufgabe so stellte, wie Sophokles oder Shakespeare sie sich gestellt hat?

In der müden, schwächlichen, der Erschöpfung entgegengehenden Welt Indiens, die von Despoten und Priestern, von der Tyrannei der Kaste beherrscht wurde — wie andre Züge zeigte hier das Bild des handelnden Menschen als bei den Siegern von Marathon oder unter dem starken Volk auf der nördlichen Insel! Hiess doch hier aller Weisheit letzter Schluss: sich dem Schicksal beugen, die Blindheit

des Blinderen klug benutzen, sich keine Blösse geben, leise beizeiten den Hals aus der Schlinge ziehen. Hier ist der Zufall mächtiger als der Wille; ein Glück, dass er sich oft als kein unfreundlicher Herrscher zeigt. Der Seelenwanderungsglaube hat die Gewohnheit grossgezogen, die Folgen des Tuns in künftige Existenzen hinüberzuschieben, in deren weiten leeren Räumen die poetische Gerechtigkeit ungehindert walten kann: wie sollte da das Denken in ernster Anspannung dem, was den Geschicken dieser Welt von innerer Notwendigkeit beiwohnt, nachzugehen wissen? Wenn solche geschichtliche und ethische Potenzen auf die Gestaltung des indischen Dramas notwendig ihren Einfluss übten, so verbündeten sich mit ihnen Faktoren, die auf ästhetischem Gebiet lagen und die im Grunde kaum etwas andres waren als der ästhetische Ausdruck eben jener selben Züge des indischen Charakters. Immer wieder hat uns bisher die Betrachtung der indischen Poesie und Poetik gezeigt, wie fern man hier dem Verständnis jener tiefsten, organischen Schönheiten des Dichtwerkes stand, die im Hinwirken jeder Bewegung auf ein Ziel liegen. Man dichtete, wie wenn man bauen wollte und sich daran genügen liesse, die Stimmung etwa der Fröhlichkeit in seinem Bauwerk zu verkörpern und vor allem die Fassade mit Ornamenten zu bedecken, unbekümmert darum, was für Verhältnisse oder Missverhältnisse der Grundriss des Gebäudes aufweist. Von solchen Schwächen aller indischen Poesie konnte das Drama nicht frei bleiben — das Drama vielleicht weniger als irgend ein andrer Zweig der Dichtung, denn die in ihm sich beständig in den Vordergrund drängenden Elemente von Musik und Ballett mussten das ohnehin schwache Gefühl für den harmonischen Bau der Handlung noch weiter schwächen. Sie mussten das ihre dazu beitragen, das Ganze in eine Atmosphäre zu versetzen, in der nicht die klare Sonne der Wirklichkeit schien, sondern bunte Beleuchtungen die Reize einer anmutig opernhaften, zuweilen auch operettenhaften, von zartem und zierlichem Empfinden durchhauchten Schein-

welt umspielten. Mit einem Wort: dramatische Handlung, die sich mit den Massstäben der antiken oder der Shakespeareschen Dichtung bemessen liesse, konnte es im indischen Drama so wenig geben, wie die Regungen indischer Seelen dieselben Linien beschreiben können, in denen unser Seelenleben sich bewegt.

Was ist nun also die Handlung eines indischen Dramas? Sie ist überhaupt nicht eigentliche Handlung, sondern Begebenheit oder ein unsicher abgegrenzter Kreis von verwickelten, aufregenden, Stimmung erzeugenden Begebenheiten, ganz wie das Epos, die Novelle, das Märchen sie erzählt. Man hat das Vergnügen an diesen Begebenheiten zur Höhe „des wonnetriefenden Dramas“ [1]) erheben wollen, indem man Auge und Ohr durch anmutige und geschmückte Gestalten, bunte Verkleidungen, Mimik, Musik, Tanz unterhielt. Daher hat man die Erzählung in dialogische Form gebracht. Man hat sie auch von Elementen reingehalten, welche gegen gewisse Forderungen der Moral und der Schicklichkeit [2]) oder einer recht weitgehenden physischen, wohl auch abergläubischen Empfindlichkeit verstossen: z. B. hat man es vermieden, Tod oder Mord auf die Bühne zu bringen. Aber von der Beobachtung solcher konventioneller, im Grunde nebensächlicher Gebote abgesehen hat man die Handlung prinzipiell nicht anders gestaltet, als die erzählende Dichtung sie auch hätte gestalten können und in vielen Fällen tatsächlich gestaltet hat [3]).

---

[1]) Diesen Ausdruck braucht ein Vers des dramaturgischen Werkes „Dasharupa“; dort werden der Genügsamkeit der guten Leute, welche den allein dem Drama innewohnenden süssen Reiz nicht zu würdigen wissen, ironische Komplimente gemacht.

[2]) „Vater und Sohn, Schwiegertochter und Schwiegermutter sollen das Stück sehen; darum muss man alle solche Dinge sorgfältig vermeiden.“ (Bharata.)

[3]) Man lasse sich hier durch Missverständnisse, wie sie allzu gläubigen Bewunderern des indischen Dramas begegnen, nicht täuschen. Klein (Geschichte des Dramas, Bd. III, S. 201) teilt Schlussworte eines Dramas des Bhavabhuti mit, welche nach ihm „die ganze Poetik der

Das indische Drama erzählt von Wünschen — meist sind es Wünsche der Liebe oder der Verliebtheit —, denen sich böser Wille, Schlauheit, Zauberkraft, Gewalttätigkeit von Menschen, zuweilen von bösen Geistern, vor allem auch die Tücke des Zufalls in den Weg stellt. Aber gute Freunde wissen Rat und helfen vorwärts; nach schlimmen Zufällen ereignen sich auch günstige; allwissende Weise oder gnädige Gottheiten greifen ein, und die Sache nimmt ein gutes Ende.

Der Held, mit dem indischen Ausdruck der „Führer" der Begebenheiten, verdient diesen Namen nur ziemlich unvollkommen. Er sehnt sich, härmt sich recht ernstlich ab, wird von den Umständen hin und her geschoben, und wenn er sich im letzten Akt unversehens am Ziel seiner Wünsche findet, ist das ganz gewiss nicht sein Verdienst. Beruhen die Schwierigkeiten, die gehoben werden müssen — ohne solche Schwierigkeiten fiele ja die ganze Geschichte fort —, auf dem Widerstand eines Gegners, so pflegt dessen Aktion womöglich noch schattenhafter zu sein als das eigene Tun des Helden; das Bild des Willens, der gegen den Willen steht, der gekreuzten Degenklingen zweier Kämpfer ist dem indischen Dramatiker zwar selten misslungen, aber nur deshalb, weil er ebenso selten es zu zeichnen versucht hat. Die Mittel, mit denen die Gegner gegeneinander operieren, beschränken sich meist auf Flunkereien und sonstige mehr oder minder kurzatmige Listen. Da ist der gefälschte Brief, das Horchen an der Wand, der fingierte Schlangenbiss, die Vermummung in ihren verschiedenen Formen bis hinauf zur

---

Aristotelese aller Zeiten in der Nuss" enthalten, und in denen der Dichter „mit der feinsten Kunst und dem grundinnersten Verständnis das gegenseitige Verhalten und Wechselbewandtnis von Epos und Drama" angedeutet haben soll. Mit so merkwürdigen Dingen kann es in der Tat nicht seine Richtigkeit haben. Kleins Beweisstück nun ist eine Uebersetzung der Uebersetzung Wilsons. Geht man auf den Grundtext zurück und versteht diesen, wie ihn der mit der indischen Vorstellungswelt Vertraute verstehen muss, so löst sich die Fata Morgana der indisch-aristotelischen Poetik alsbald in nichts auf.

Komödie der Hochzeitsfeier mit einer verkleideten Braut männlichen Geschlechts, die dem armen Bräutigam gegenüber natürlich recht handfest auftritt. Meist aber ist es überhaupt nicht menschliches Tun, das die Verwicklungen regiert. Zufälle wie Verwechslungen oder Wiedererkennungen Unbekannter sind an der Tagesordnung. Eine besondere Vorliebe zeigen die Affen, Tiger, Elefanten dafür, sich im entscheidenden Augenblick loszureissen und unglückliche oder auch glückliche Verwirrung anzurichten. Der gelbe Affe hat die kleine Prinzessin so im rechten Augenblick erschreckt, dass es dem König möglich wird, sich aus der peinlichsten Klemme zu ziehen. „Bravo, gelber Affe, bravo!" ruft der Spassmacher. Kein Wunder, dass ein so erfolgreicher Affe Nachahmung findet. In einem andern Stück reisst sich, als die im Geheimen Liebende gerade im Garten an dem unvermeidlichen Requisit des indischen Liebesdramas, dem Porträt des geliebten Wesens, malt, der Hofaffe los; die Diener jagen hinter ihm her, die Eunuchen laufen davon, der Zwerg schlüpft in die weiten Kleider des Kämmerlings; natürlich wird in der allgemeinen Verwirrung das Bild liegen gelassen, und obendrein ist der Star entwischt, der allerlei verfängliche Reden gehört hat und sie am unrechten Ort wiedererzählt. So trifft Zufall auf Zufall, Intrige auf Intrige. Nebenhandlungen, in deren Mittelpunkt ein eigener Held zweiten Ranges stehen kann, greifen in die Haupthandlung ein. Die unerwartetsten und seltsamsten Seitenrichtungen, durch irgend ein vom Himmel gefallenes Motiv bestimmt, werden plötzlich eingeschlagen und ebenso plötzlich wieder verlassen. Dieselbe Kompliziertheit, derselbe Mangel an klarer Durchsichtigkeit wie in den wissenschaftlichen Gedankengängen indischer Gelehrter pflegt auch im Drama zu herrschen.

Einem Werk wie der „Shakuntala" freilich hat der Dichter jene heroisch-idyllische Einfachheit der Handlung, die dem ehrwürdigen Sagenstoff gebührt, glücklich zu bewahren gewusst. Aber eben darum fällt vielleicht gerade

hier die indische Schwächlichkeit der Schürzung und Lösung des Knotens, die Willkür, mit der die Grundlinien der in so lieblichen Blumenschmuck gekleideten Handlung gezogen sind, besonders sichtbar in die Augen.

König Duhshanta hat auf der Jagd in einer Waldeinsiedelei Shakuntala, die schöne Nymphentochter, erblickt. Er liebt sie und vermählt sich mit ihr. Scheidend verheisst er ihr, in wenigen Tagen sie durch einen Boten in seinen Palast holen zu lassen. Da besucht die Einsiedelei ein Büsser von furchtbarer Zaubermacht. In Liebesträume versunken bemerkt Shakuntala sein Kommen nicht und versäumt die Pflicht der Gastlichkeit. Er stösst den Fluch gegen sie aus: „An wen du denkst, dass du mein nicht achtest, der soll deiner nicht gedenken, wie der Trunkene sein eigenes Wort vergisst.“ Shakuntalas Freundin wirft sich dem Weisen zu Füssen und bittet um Gnade. Widerrufen kann der Fluch nicht werden, aber er soll sich lösen, wenn der König den Ring, den er scheidend der Gattin an den Finger gesteckt, wiedersieht. Shakuntala selbst ahnt von all dem nichts. Der erwartete Bote bleibt aus; so wird sie, geleitet von Einsiedlern, zum königlichen Gatten gehen. Sie nimmt rührenden Abschied vom geliebten Walde, von ihrer Schwester, der Waldmondscheinblume, ihrem Pflegekind, der jungen Gazelle. Wie sie vor den König tritt, erkennt er sie nicht. Sie will ihm den Ring zeigen; der Ring ist verschwunden. Der König empfindet die Unschuld und Wahrhaftigkeit ihres Wesens wohl, aber die Erinnerung an sie ist aus seinem Gedächtnis gelöscht; nähme er sie zu sich, müsste er fürchten, die Sünde der Berührung eines fremden Weibes auf sich zu laden. Weinend, ihr Schicksal anklagend, streckt sie die Arme zum Himmel. Da erscheint ein wunderbarer Lichtglanz und entrückt sie den Blicken. Wie sie verschwunden ist, wird der Ring, den sie beim heiligen Teiche verloren hatte, im Magen eines Fisches gefunden. Der König sieht ihn; die Erinnerung kehrt wieder und mit ihr Liebe, Sehnsucht, Verzweiflung über sein Ver-

gessen. Nach Zeiten bitteren Leides vereint ihn endlich göttliche Fügung mit der Verschwundenen und dem Sohn, den sie ihm geboren hat, und der zum Weltherrscher heranwachsen wird.

Dies ist die Handlung des Shakuntaladramas. Was ist es also, das hier die Liebenden in alles Leid gestürzt? Eine Schuld Shakuntalas, die über der Liebe die Pflicht vergessen hat? Die leise Andeutung einer solchen Schuld ist wohl da; der Dichter wiederholt eben, ohne es zu vertiefen, das alte, zu zahllosen Malen von der epischen Poesie angewandte Motiv: der zum Leiden Auserkorene hat sich eine verschwindend geringe Blösse gegeben, und der Fluch des erzürnten Weisen trifft ihn. Dieser Weise nun steht ganz ausserhalb des Dramas. Er kommt — man weiss nicht, woher. Er verschwindet — man weiss nicht, wohin. Auch auf Duhshanta, den Schuldlosen und Ahnungslosen, senkt sich die Wirkung des Fluches; was er tut, ist nicht mehr sein Tun, kommt nicht aus seiner Seele. Zum Fluch tritt dann der blinde Zufall. Der Ring wird verloren und das Unglück geht seinen Gang; der Ring wird wiedergefunden und das Ende der Leiden naht. Aus unerforschlichen Höhen herabkommend flicht sich göttliches Walten tröstend und rettend in die Geschicke der Menschen ein. Aber die Menschen selbst sind erstarrt, zu Puppen geworden, die sich willenlos bewegen, wie die Fäden gezogen werden. Das anmutigste Märchen schmeichelt der Phantasie des Hörers. Ist dies aber eines jener Märchen, aus deren duftiger Hülle der Lichtglanz mächtiger Wirklichkeiten hervorblickt? Solche Märchen hat Kalidasa nie, der indische Geist nur in seltenen Augenblicken des höchsten Gelingens geschaffen [1]. —

[1]) Es darf daran erinnert werden, dass Fragen über den Bau der „Shakuntala“, wie sie hier berührt wurden, schon vor einem Jahrhundert Herder sehr ernstlich beschäftigt haben („Ueber ein morgenländisches Drama. Einige Briefe“). Wie er das Drama „im indischen, nicht europäischen Geist“ zu lesen sucht, wird man bewundern und sich dessen erfreuen, auch wenn man entschiedener als

Die Versuche indischer Theoretiker, die formlose, zur Verwirrtheit neigende dramatische Handlung auf feste Schemata zurückzuführen, sind mehr wohlgemeint als erfolgreich. Sie stellen eine Lehre von den fünf „Gelenken" der Handlung auf: ihre Namen lassen sich etwa wiedergeben als Anfang, zweiter Anfang, Keimen, Zögern, Ausgang. Zu jedem dieser „Gelenke" gehört eine Reihe von „Gelenkteilen" — im ganzen zählt man deren 64 —: untergeordnetere Figuren und Motive, welche die Bewegung des „Gelenkes" unterstützen, präzisieren, ausschmücken. Die ganze recht willkürliche und eigensinnige Theorie hat es doch mehr mit Aeusserlichkeiten zu tun als mit wirklich in das Wesen der Sache dringender Erkenntnis über den Bau der Handlung. Die Dichter pflegen vor solchen Vorschriften der Dramaturgie wohl ihre Verbeugung zu machen, im Grunde aber in Bezug auf die Anlage der Handlung ihre eigenen kapriziösen Wege zu gehen oder auch den breitgetretenen Wegen ihrer Vorgänger nachzuwandeln.

In einem Hauptpunkt aber stehen Theorie und Praxis in vollkommenem Einklang: das Stück muss unter allen Umständen glücklich enden. Zuversichtlicher Optimismus ist ein sehr wesentlicher Charakterzug der dramatischen Handlung. Ein Trauerspiel gibt es nicht; man weiss ja nichts vom Sichausweiten der Seele im Sturmwind des Tragischen. Die wechselvoll schillernde Handlung zeigt neben hellen Farben auch dunkle; dauernder Sieg kann dem düsteren Ernst nie zu teil werden. Wenn das „Tonwägelchen" mit der Betrachtung schliesst, dass das Schicksal die Menschen erhebt und sinken lässt wie das Brunnenrad die Eimer, so liegt in Wirklichkeit doch über diesem Drama und dem indischen Drama überhaupt ein viel rosigeres Licht.

---

er bestrebt sein möchte, mit der Kunst des Lesens im indischen Geist das Bewusstsein von den Schranken jenes Geistes zu verbinden. Vortrefflich sind die Bemerkungen Kleins (Geschichte des Dramas) über Herders Schrift.



Ernstlich schlecht geht es nur den Bösewichtern. Die Guten und Edlen gelangen schliesslich zum Ziel aller ihrer Wünsche. Die vom Schicksal Getrennten werden vereinigt. Nicht nur entpuppt sich die wunderschöne Haremsdienerin, die der König liebt, als Prinzessin, sondern, um die Freude vollzumachen, schickt auch ein General eine Siegesbotschaft: ein gefährlicher Krieg hatte zwar mit der Handlung des Stückes in keinerlei Zusammenhang gestanden, ist aber dafür umso glänzender beendet. Der fälschlich beschuldigte tugendhafte Brahmane wird als unschuldig erkannt, und obendrein wird der schönen und edlen Hetäre, die er liebt, von dem gerade im rechten Augenblick zur Gewalt gelangenden neuen König der Charakter einer ehrlichen Frau verliehen. Auch die Nebenpersonen, wenn sie sich gut geführt haben, werden beglückt. Der Bettelmönch, für den sich schwer etwas tun lässt, da der Anblick aller Schicksalswandlungen ihn nur in der Neigung zum geistlichen Stande bestärkt hat, wird wenigstens zum Vorsteher aller Klöster im Reich ernannt. Kurz, überall herrscht eitel Freude und Wonne. Wohin ist der banalen Heiterkeit dieser Weltanschauung der tiefe Ernst des alten indischen Pessimismus entschwunden, jene Wertung des Lebens, wie Buddha sie lehrte, die in den Leiden von Geburt, Alter, Tod, im Vereintsein mit Unliebem und dem Getrenntsein von Liebem die Summe alles Daseins erkannte! Gewiss darf nicht vergessen werden, dass sich das Drama an andre Hörer wandte als die Predigt Buddhas. Wer sich dem Gedanken an das grosse Daseinsleiden hingab, dichtete keine Dramen, ging auch nicht ins Theater, sondern wurde Mönch. Aber trotzdem bleibt es doch wohl bestehen, dass in einem Zeitalter, in dem jener Pessimismus noch eine lebendige Grossmacht gewesen wäre, die Schöpfungen ernster Poeten, wie Kalidasa oder der Dichter des „Tonwägelchens“ war, tiefer von ihm hätten berührt sein müssen. So vollständig, wie es in der Tat der Fall ist, hätte aller leidvolle Inhalt des Menschendaseins nicht zu einem behaglichen Unterhaltungsobjekt herabsinken können, zum Werkzeug eines

gelinden Schauers, der sein baldiges eigenes Ende durch die vorschriftsmässige Konstruktion der poetischen Maschinerie verbürgt weiss. Das Drama ist ein vielsagendes Zeugnis dafür, welchem Frieden und welcher Vergnüglichkeit der Sturm und Drang der alten Kämpfe, die einst den indischen Geist erschütterten, Platz gemacht hat.

VIII.

Man hat bemerkt, dass im Schauspiel gewisser Völker das Interesse an der Handlung, bei andern das Interesse an den Charakteren voransteht. Die Inder — wenn man davon absieht, dass bei ihnen das eine wie das andre schliesslich von der Lust am Sichausbreiten von Stimmungen und am Reichtum der poetischen Ausschmückung überwogen wird — müssen offenbar der ersten jener Gruppen zugezählt werden. Für ihre Dramatiker ist die Zusammenfügung verwickelter, rührender Begebenheiten, schwerer Bedrängnisse und glänzender Errettungen die dringendere Sorge; in der Zeichnung der Menschenseele, ihres ruhenden Daseins wie ihrer Bewegung im Affekt, begnügen sie sich, wenig geschickt zu feinerer Beobachtung und leicht zum Glauben an Formeln bereit, meist mit der Wiederholung konventioneller Züge, der ein für allemal von der Poetik vorgeschriebenen Aeusserlichkeiten. Ueber die primitive Psychologie der alten buddhistischen Erzähler, die wir früher geschildert haben [1]), ist man hier in der Tat, im ganzen wenigstens, nicht weit hinausgekommen. Wie sollte auch bei einem Volk, das starke Individualitäten hervorzubringen selbst nicht die Kraft hat, das Drama in die Tiefen der individuellen Seele hinabzusteigen wissen? Und wie konnte die Gewöhnung der Dramatiker daran, dem Zufall oder übernatürlichen Mächten die Herrschaft über die Ereignisse anzuvertrauen, den Gedanken zur Reife kommen lassen, dass die Handlung der

---

[1]) Oben S. 121.

Charaktere und ihres Innenlebens bedarf, aus ihnen entspringt, mit ihnen durch die Klammer strenger Notwendigkeit verbunden ist? Charaktere und Handlung werden hier voneinander isoliert und dadurch die ohnehin ernstlich gefährdete Kraft der Charakterzeichnung noch weiter beeinträchtigt. Besonders da, wo die Dichtung sich in den Höhen idealen Heldentums und reiner Tugendlichkeit bewegt, pflegt die allein aus sich selbst und aus dem theoretischen Formelschatz schöpfende Phantasie vielmehr Luftgebilde als wirkliche Gestalten hervorzubringen. Nicht ganz das Gleiche gilt allerdings, wo das Drama zur Alltagswelt herabsteigt. Hier drängt die Wirklichkeit den Poeten schliesslich doch ihre Modelle auf, und so gelingt ihnen hier in der Tat, wenn auch nur selten ein wahrhaft tiefes Charakterbild, doch manche flott gezeichnete Figur, oft Karikatur, in der die Lustigkeit und Gemeinheit, Verschlagenheit und Dummheit, wie sie in den Hauptstädten und an den Höfen Indiens ihr Wesen treiben, treu und ergötzlich verewigt sind.

Für den Charakter des dramatischen Haupthelden verfügt man über wenige, bestimmte Typen. Die Lehrbücher der Poetik geben ihre Liste. Unabänderlich jung, schön, vornehm, redegewandt, freigebig und mit einer langen Reihe ähnlicher, von jenen Texten sorgfältig aufgezählter Tugenden geschmückt, ist der Held in der technischen Sprache entweder „fest und erhaben“ oder „fest und hochfahrend“, oder „fest und guter Dinge“, oder „fest und voll Ruhe“.

Der Held aller Helden, den die Dichter so oft in die Mitte ihrer Schauspiele gestellt haben, Rama, gehört zur ersten dieser vier Klassen; er ist „fest und erhaben“. Keine Vollkommenheit, die er nicht besitzt; keine Heldentat, die er nicht vollbringt; kein Dunkel, durch das er nicht den rechten Weg findet. Er ist „jeglichen Trostes, jeglicher Liebe, jeglicher Frömmigkeit einziger grosser Halt, alles edlen Wesens fleischgewordene Vollendung“ (Bhavabhuti).

Man sieht: das ist nicht mehr Charakterzeichnung, sondern Aufstellung eines Tugendspiegels.

An der wenig wichtigen Kategorie der „festen und hochfahrenden“ Helden gehen wir vorüber; für den Typus „fest und guter Dinge“ gibt das höfische Leben Vorbilder her, nach denen die Dichter Lustspielhelden zwar von etwas trivialem Schlag, aber doch nicht von der absoluten Blutleere Ramas schaffen. „Fest und guter Dinge“ — nach unsern Massstäben vielleicht mehr guter Dinge als fest — sind die königlichen Liebhaber in der früher beschriebenen Hof- und Haremskomödie. Sie wissen jeden Lebensgenuss zu schätzen, sind warme Freunde der schönen Künste, insonderheit des Balletts, sind verliebt, sobald sie eine neue Schönheit erspäht haben, deren

Volle Hüften, schlanke Taille, üpp'gen Busen, Aeuglein lang

sie als Kenner zu schätzen wissen, und lassen sich im übrigen von Regierungssorgen wenig anfechten; dafür sind Freunde und Minister da.

Für das bürgerliche Schauspiel wird dieser Typus des Helden von der Dramaturgie nicht zugelassen; so munter darf nur ein König sein. Den Brahmanen, Kaufherren und dergleichen kommt die „feste und ruhevolle“ Seele zu. Dieses Charakters schönstes Meisterstück besitzt die indische Bühne im Helden des „Tonwägelchens“. Der Kaufmann Tscharudatta, einst der Reichste der Reichen, jetzt durch seine Freigebigkeit verarmt, geht mit vornehmem Gleichmut durchs Leben. Wenn ein Schatten von Melancholie auf ihm liegt, so ist es nicht der Verlust der Schätze, der ihm wehtut, sondern dass er sieht, wie mit dem Reichtum auch die Freunde hingeschwunden sind. Niedertracht bringt falsche Anklage und ungerechte Verurteilung über ihn. Schon wird er zum Tode geführt. Als Dulder hält er allem still; nur dass sein Name durch die schimpfliche Beschuldigung befleckt ist, schmerzt ihn. Wie alles plötzlich sich zum Guten wendet und das freundlichste Glück sich ihm bietet, nimmt

er mit leise-fröhlicher Gelassenheit das Unerwartete hin. Eine der edelsten Gestalten des indischen Dramas, wohl würdig, dem königlichen Kaufmann Shakespeares verglichen zu werden. Aber fehlt nicht doch auch Tscharudatta ein letztes Etwas zum vollen, atmenden Leben? Bleibt nicht eine gewisse Blässe und Starrheit übrig, die den Betrachter, wenn auch vielleicht nur in einzelnen Momenten, glauben lässt, keinen Menschen von Fleisch und Blut vor Augen zu sehen, sondern das wandelnde Ideal der „festen und ruhevollen“ Seele?

An der Seite solcher Helden steht ein Geschlecht von Frauen, welche diese Poesie, selbst in ihrem innersten Wesen weiblich, mit allem Duft holdester Lieblichkeit umwoben hat. Man meint zu empfinden, wie das eigene Herz der Dichter von ihnen gefangen genommen ist, von diesen zartesten Seelen, die in zartesten Körpern wohnen. Bald sind es tiefere, innerlichere Züge, mit denen ihr Zauber gemalt wird, so bei Shakuntala, der Nymphentochter, deren Unschuld und Jugend der stille, heilige Frieden der Waldeinsiedelei umgibt. Bald bleibt die Dichtung mehr auf der Aussenseite, wie bei Malavika, der Prinzessin, die Kalidasa aus dem Inkognito des schönen, kunstbegabten Hoffräuleins sich entpuppen lässt. Meist waltet rührende, keines Gedankens an eigenes Handeln fähige Jungfräulichkeit; zuweilen fehlt nicht ein Zug selbständiger Kraft, wie bei der welterfahrenen Vasantasena. Im Grunde aber sind sie alle einander schwesterlich ähnlich, diese Frauen, ganz und gar hingegeben an ihre Liebe, von ihr durchleuchtet, krank vor Sehnsucht, solange die Geschicke ihrer Neigung abhold sind, den Tod herbeiwünschend, wenn die Hoffnung zu schwinden scheint, sich dem Geliebten in schweigend-demütiger Seligkeit entgegenneigend, wenn er die Arme nach ihnen ausbreitet, in Herzeleid sich verzehrend, wenn er mit schicksalumnachtetem Geist sie von sich stösst: aber immer, ob blühend, ob hinwelkend, von derselben blumengleichen Anmut.

Dem Helden, der Heldin widmen kluge, hingebende Freunde und Freundinnen ihre Dienste. Bald hält der Minister, der alles Versteckspiel des Schicksals durchschaut, die Fäden in sicherer Hand; bald weiss die alte, brave, vielerfahrene Buddhanonne mit unerschöpflicher Güte und Geschicklichkeit die Liebenden durch alle Gefahren hindurchzusteuern. Die Gegner anderseits, die Hindernden, die Bösewichter werden meist recht flüchtig behandelt. Das Prachtstück unter ihnen gehört wieder dem „Tonwägelchen" an: der Bruder einer königlichen Favorite, ein gemeiner, roher und feiger Parvenü vom reinsten Wasser. Ueber diese niedere Sphäre die Bösen zur Höhe des Dämonischen — eines Richard III., eines Jago — zu erheben hat man nicht versucht und hätte man nicht verstanden; die Freiheit und Genialität der Weltbetrachtung, der allein solche Behandlung des Bösen möglich gewesen wäre, konnte auf dem Boden Indiens nicht erwachsen.

Das Heer der Nebenpersonen, die der Charakterzeichnung kaum ernstliche Aufgaben stellen, und für die meist ein Strich genügen muss, lässt sich natürlich nicht aufzählen. Da ist der ehrwürdige, weltentrückte Einsiedler und der schimpfende Polizist, das Kind mit seinem Spielzeug, der unglückliche Spieler, der in sich geht und Bettelmönch wird, anmutig-zarte Wald- und Flussnymphen, die sich der traurigen Menschen mit liebreicher Sorgfalt annehmen. Von grösserer Bedeutung aber sind zwei stehende Figuren, an denen wir hier nicht vorübergehen dürfen: der Vita und der Vidushaka.

Den Vita [1]) beschreiben die Theoretiker als einen Mann, der sich in den Kreisen der Lebewelt bewegt, ohne selbst Viveur zu sein: der letztere Zug weniger auf der Strenge seiner Grundsätze als auf der Ruiniertheit seiner Finanzen

[1]) Nicht vollkommen treffend figuriert der Vita in Fritzes Uebersetzung des „Tonwägelchens" als „Höfling". Auch S. Lévis „bel esprit" drückt nur e i n e Seite des Begriffes aus. Will man für die indische Wesenheit eine europäische Bezeichnung nicht entbehren, dürfte „Parasit" immer noch das beste Wort sein.



beruhend. Er ist geschickter Redner, Schöngeist, ja Poet, entfaltet in Welt und Halbwelt die gleiche Gewandtheit, und indem er sich glücklicher situierten Gönnern sowie schönen Gönnerinnen nützlich und angenehm macht, fristet er durch solche Talente schlecht und recht sein Leben. Ist nun, wie man danach erwarten wird, für das Drama der Vita mit dem Makel der Verächtlichkeit behaftet? Durchaus nicht. Im „Tonwägelchen" tritt ein sehr sorgfältig gezeichneter Vita auf; entschieden ist es nicht des Dichters Absicht, ihn in jenes Licht zu setzen. Er ist Gefolgsmann bald Vasantasenas, der tugendlichen Hetäre, bald jenes vorher erwähnten grotesken Königsschwagers; aber er verspottet nicht nur diesen rohen Gesellen bei jeder Gelegenheit, sondern er zeigt gegen sein wüstes Treiben den aufrichtigen Widerwillen des anständigen Mannes; er tritt ihm mit entrüstetem Tadel, mit geschickter Gegenaktion, ja schliesslich mit offenen Tätlichkeiten entgegen. Wegwerfende Worte über den edlen Tscharudatta duldet er nicht; warm und fein rühmt er vor dem gemeinen Hörer, bei dem er dadurch nichts zu gewinnen hoffen darf, den vornehmen Sinn des seltenen Mannes, der arm geworden ist, wie der wasserreiche Teich versiegt, weil er in heisser Zeit Durstenden Erquickung gebracht hat. Im Leben wie im Drama hat es ja geistreiche Parasiten, elegante Maîtres de plaisir, geschickte Gelegenheitsmacher zu vielen Zeiten und an vielen Orten gegeben, aber eine Gestalt zu schaffen, die das alles ist und obendrein — wenigstens nach den landesüblichen Massstäben — Gentleman, war allein den Jongleurkünsten des indischen Lebens und Dramas vorbehalten.

In der derben, mit handfester Komik ausstaffierten Figur des Vidushaka [1], der lustigen Person, poltert durch die Welt der blumenreichen Redepracht, der ätherischen Empfindungen die alte volksmässige Spasshaftigkeit des Hanswurst, die inmitten aller pomphaften und rührenden

[1] Die Wortbedeutung scheint zu sein „Schimpfredner".

Aktionen sehr ungeniert ihre Clownsprünge vollführt. Der Vidushaka soll, so schreibt die Theorie vor, durch die dreifache Komik der Gestalt, des Kostüms und der Rede wirken. Er ist ein buckliger, kahlköpfiger Zwerg von stolperigem Gang. Zwar ist er Brahmane — diesen Zug hat der boshafte Humor sich nicht entgehen lassen — aber er spricht doch kein Sanskrit, sondern den bequemen Volksdialekt. Trotz seiner Tölpelhaftigkeit ist er Genosse und Freund des Königs oder sonstigen Helden und dessen Vertrauter in seinen Herzensangelegenheiten. Aber der Zartheit jener Empfindungen steht er als unerbittlicher Realist gegenüber, der von Idealen nur die der Küche gelten lässt. Wenn er übrigens viel zu tadeln und zu klagen findet, ist das begreiflich, denn auf Rosen gebettet ist er durchaus nicht. König Duhshanta ist auf der Jagd in die Einsiedelei gekommen und hat dort die schöne Shakuntala gesehen; man höre, was dabei der arme Vidushaka auszustehen hat.

Der Vidushaka (seufzend). Ach, die vermaledeite Bescherung! Ich bin mehr tot als lebendig! Dieser König mit seinem Gejage! Von der Freundschaft mit dem habe ich nächstens genug! „Hei, ein Rehbock! Hei, ein Keiler!“ — mitten im Sommer, zur heissen Mittagszeit, wenn die Schatten so klein wie möglich sind, muss man herumpürschen. Aus den schmutzigen, warmen, bittern Gebirgsbächen muss man trinken, in denen Haufen von Blättern schwimmen. Wann wird je die Essenszeit eingehalten? Schliesslich gibt es dann ein Stück Fleisch, das sich nicht geniessen lässt, so brennend heiss ist es. Und Nachts vollführen die Pferde, die Elefanten einen Lärm, dass kein Mensch an Schlafen denken kann. Dann wecken einen vor Tage diese verdammten Kerle von Vogeljägern mit ihrem betäubenden Gebrüll, wenn sie in den Wald ziehen. Und als ob damit das Unglück zu Ende wäre! Aber auf die Beule hat sich eine neue Beule gesetzt. Als er hinter dem Reh her uns allen davongefahren ist, gerät der liebe Herr in eine fromme Einsiedelei, und da muss unser böses Geschick ihm so ein Einsiedlermädchen über den Weg führen, Shakuntala heisst sie; seit er die gesehen hat, ist nicht mehr die Rede davon, dass man zur Stadt zurückfahren könnte. Die ganze Nacht bis zum hellen Morgen hab' ich kein Auge zugetan, so musste ich an die Geschichte denken.

Natürlich erhebt sich die Komik des Vidushaka von Reden auch zu Tätlichkeiten, zum *practical joke,* genauer gesagt zur passiven Rolle dabei. Aber nicht immer ist diese Figur auf dem Niveau niedriger Lächerlichkeit belassen worden. Der Dichter des „Tonwägelchens“, unter den indischen Dramatikern der grösste Meister in der Gestaltung edler Realität, fand im Vidushakatypus das Material, aus dem er des Tscharudatta Freund Maitreya gebildet hat. Für gutes Essen fehlt auch diesem Maitreya das Organ nicht; dafür ist er Vidushaka. Mit Sehnsucht denkt er an die schöne Zeit zurück, wo sein Freund noch der reiche Mann war und er selbst, behaglich Süssigkeiten essend, in der Haustür sass: „Um mich herum standen hundert Kristallschälchen wie um einen Maler; da tauchte ich die Finger hier ein und dort ein und schob dann alles fort und verdaute, wie auf einem Platz ein Stier steht und wiederkäut.“ Als man ihm ausnahmsweise einmal die dem Brahmanen zukommenden Ehren erweisen will, bemerkt er offenherzig: „Wie sich die Eidechse ohne Füsse unter den Schlangen ausnimmt, so nehme ich mich unter den Brahmanen aus.“ Aber unter der armseligen Figur, die er mit seinen Schwächen macht, steckt ein das Leben klar betrachtender Philosoph und obendrein ein Mensch von goldener Freundestreue. Alle haben den verarmten Tscharudatta verlassen, nur er nicht. Wie der Freund sich in melancholische Betrachtungen einspinnt, weiss er ihm auf das herzlichste und tröstlichste zuzureden. Vor Gericht findet er Worte voll entrüsteter Beredsamkeit, die Unschuld des Freundes zu beteuern. Als Tscharudatta zum Tode geführt werden soll, bietet er den Henkersknechten für ihn sich selbst: „Ich kann nicht leben ohne meinen lieben Freund!“ Eine Figur wie die des Maitreya lehrt, dass dem indischen Drama doch nicht überall die Fähigkeit gefehlt hat, ganze Menschen zu bilden, Menschen, die mehr sind als eine verkörperte Eigenschaft. Aber freilich ist solches Gelingen selten, und es scheint kaum ausserhalb der Sphäre denkbar, in der ein Beisatz

niederer Eigenschaften, ein Anflug von Komik die Charaktere davor bewahrt, sich in Luft und Erhabenheit aufzulösen.

IX.

Es bleibt uns übrig, die Technik zu betrachten, mit der man Akte und Szenen baute, den Dialog führte.

Wie wir schon erwähnten, folgt auf das Vorspiel, in dessen Mitte der Schauspieldirektor steht, eine wechselnde Zahl von Akten — etwa vier, fünf, sieben, zehn. Der einzelne Akt soll ein in sich relativ abgeschlossenes Stück der Gesamthandlung umfassen: so verlangt es die Theorie, und wenigstens im ganzen hat die Praxis, wie sich auch ohne viel Kunst von selbst ergab, dies Gesetz befolgt. Innerhalb des Aktes herrscht Einheit der Zeit; ein Vorgang reiht sich unmittelbar an den andern; es gilt für unzulässig, dem Akt einen Inhalt zu geben, der die Dauer eines Tages überschreitet. Zwischen zwei Akten aber darf das Verstreichen einer Zwischenzeit angenommen werden, so dass die Handlung des ganzen Dramas sich über einen grösseren Zeitraum erstrecken kann — eine Freiheit, die sich bei der Neigung der Inder, lang hingezogene epische Handlungen zu dramatisieren, nicht entbehren liess. Ueber die Ereignisse, die zwischen zwei Akten liegen, kann der Zuschauer durch ein Zwischenspiel orientiert werden; dies dient zugleich dazu, ihn mit Vorgängen bekannt zu machen, deren szenische Darstellung kein Interesse bieten oder gegen Sitte und Geschmack verstossen würde. Jene Steigerung der Spannung, die wir im Aktschluss gewohnt sind, ist dem indischen Drama fremd.

Der Akt kann eine einzige grosse Szene bilden; er kann auch eine Aufeinanderfolge von Szenen enthalten [1]). Personen kommen und gehen; der Ort wechselt; ernste und

[1]) Der Begriff der Szene wird zwar von den Indern nicht ausdrücklich formuliert, ist aber der Sache nach doch selbstverständlich vorhanden.



komische Auftritte können einander ablösen. Die Dialogszenen bringen immer nur eine beschränkte Zahl von Personen miteinander in Berührung; grössere Massen auftreten zu lassen und in Bewegung zu halten fehlt es an Mut und an Geschicklichkeit. Monologe werden nicht ungern verwandt. Die Fiktionen und Aushilfen, deren der theatralische Dialog bedarf, um das Publikum über alles Nötige zu orientieren, haben ihre festen Formen. Man kann „für sich" sprechen, nur dem Publikum, aber nicht den andern Personen der Szene hörbar; mehrere können untereinander von den übrigen ungehört reden: dann strecken sie gegen die, welche nichts hören sollen, die „dreifahnige Hand" aus, d. h. die Hand mit drei erhobenen Fingern, das Symbol dafür, dass jene von der Unterredung abgeschnitten sind. Auch „in die Luft" kann gesprochen werden, d. h. zu einer nicht sichtbaren Person, deren Antwort der Redende selbst dann widergibt. So im „Tonwägelchen":

Der Masseur (hinhorchend). Nun, was gibt's da? He, was sagt ihr? Vasantasenas böser Elefant läuft herum, den man den Pfostenbrecher heisst?

Hat eine Person einer andern Dinge zu sagen, die dem Zuhörer schon bekannt sind, so wendet man, um die Wiederholung zu vermeiden, das einfachste Mittel an: der eine sagt es dem andern ins Ohr.

Dies sind die Aeusserlichkeiten der Dialogführung; das innere Wesen des Dialogs folgt mit Notwendigkeit aus dem Wesen des indischen Dramas.

Treu seiner Natur, nicht als wahres „Drama", d. h. Handlung, sondern als „Nataka", d. h. Tanzpoem, will dies Drama Stimmungen ausbreiten und ihr Bild mit dichterischem Schmuck zieren. So muss sich hier ein Dialog bilden, der ein Werkzeug eben für diese Aufgaben ist, der aber seiner Natur nach nicht darauf angelegt sein kann, Handlung in sich zu schliessen oder den Kontrast aufeinander prallender Charaktere zu entwickeln.

Wovon dieser Dialog nichts weiss, ist der eilende Schritt der zum Ziel, zur Tat drängenden Gedanken, alle Atemlosigkeit, Stoss und Gegenstoss im Nu aufeinander folgend. Man hat immer Zeit; man kehrt in endlosen Wiederholungen immer auf denselben Punkt zurück. Fremd ist dem Dialog auch ein solches Hervorkehren der Individualität der Redenden, dass aus ihren Worten nicht beständig dieselbe Stimme des Dichters herausgehört würde. Versuche, die einzelnen Personen in ihrer Redeweise ein Bild ihrer selbst geben zu lassen, sind nicht über schwächliche, meist konventionelle Anfänge hinaus gediehen. Das soziale und Bildungsniveau kommt freilich in gewisser Weise im Wechsel des Sanskrit und verschiedener höherer und niederer Prakrits zum Ausdruck. Die Komik des Vidushaka — man erinnere sich an den Unglücklichen, der Duhshanta auf der Jagd begleiten muss —, die Schimpfereien des vulgären Strassenpublikums haben ihre eigene derbe Tonart. Aber sobald das Drama zu den erhabeneren Regionen aufsteigt, wird wie die Charaktere so auch die Rede unpersönlich. Sie ist immer gleich fein, kompliziert, geistreich, von immer derselben sentimentalen Weichheit oder demselben volltönenden Pathos. Alle Personen sind unermüdlich in Komplimenten, in den vorgeschriebenen farblosen und inhaltsleeren Aeusserungen der indischen Höflichkeit. Oft neigen sie zu philosophisch angehauchter Redeweise oder zu doppelsinnigem Ausdruck, aus dem der Kenner die Hindeutung auf Kommendes heraushört. Auch sind sie gern darauf bedacht, an bestimmten Stellen des Stückes jene bestimmten Figuren oder Ornamente anzubringen, die das Gutdünken der dramaturgischen Gesetzgeber für den betreffenden Ort empfohlen hat (oben S. 262) — beispielsweise nahe dem Eingang des Stückes eine Aeusserung von Glücksempfindung, eine Aeusserung der Neugier und Ueberraschung; im dritten der fünf Teile, die man unterscheidet, die Erwägung einer zweifelhaften Eventualität, aufgeregte Sprache — und so fort die langen Listen hindurch, welche die

Theorie in ihrer Neigung, dem Dichter seine Bewegungen vorzuzeichnen, aufgestellt hat.

Das schwerste Hindernis aber für die Entwicklung eines wirklich dramatischen Dialogs liegt darin, dass, wie schon früher berührt worden ist, die Prosa beständig mit Versen wechselt; nicht mit fortlaufenden Abschnitten in poetischer Form, sondern mit einzelnen Strophen oder hie und da mit Reihen aufeinander folgender Strophen, von denen jede, in ihren eigenen Rahmen gefasst, ein Ganzes für sich bildet. Dass es der dramatischen Dichtung — vielleicht infolge ihres engen Bündnisses mit Musik und Tanz — nicht wie der Epik des Mahabharata gelungen ist, die alte unbehilfliche Mischung von Prosa und Poesie [1]) zu überwinden, war in der Tat verhängnisvoll. Wie kann die Szene frei vorwärts schreiten, wenn fortwährend die Bewegung unterbrochen wird, um für selbständige kleine Poeme Raum zu schaffen? [2]). Man halte diese Szenen neben die der griechischen Tragödie: dieselbe Verschiedenheit wie zwischen den Bauwerken Indiens, die von oben bis unten mit plastischem Schmuck bedeckt sind, und den griechischen Tempeln, welche diesen Schmuck auf wenige, feste Stellen beschränken, um im übrigen allein die grossen, nackten Linien der architektonischen Struktur mit ihrer vollen Wucht wirken zu lassen. Die Verse des indischen Dramas ergiessen beständig das Spiel von tausend bunten Lichtern um die Handlung. Bewegt sich der Held inmitten grossartiger oder schöner Natur, wie könnte man dem widerstehen, über deren Schilderung für eine Weile alles andre zu vergessen? Müssen nicht die Tiefen des Bergwaldes, die Rama durchwandert, mit ihrer unergründlichen, schweigenden Einsamkeit und dem wald-

---

[1]) Wir erinnern hier an das, was über das ältere Erscheinen dieses Gemisches gesagt worden ist: oben S. 44 ff., 125, 153.

[2]) Moderne Uebersetzungen haben vielfach die Unebenheit beseitigt und durchgehend den uns geläufigen Jambenvers durchgeführt. Die Form mag dadurch an Schönheit gewinnen; ihre Echtheit geht durchaus verloren.

verlorenen Sichregen alles Getiers in einem Wortdickicht von Strophen gefeiert werden, deren gleichen nur Bhavabhutis grandiose Phantasie ersinnen kann? Oder es heben sich aus dem Prosadialog Sentenzen über Tugend und Lebensglück heraus. Das anmutige Gebahren einer Schönen wird gefeiert. Der Stundenansager meldet die Tageszeit: zum Untergang sinkt der Herrscher der Pflanzen, der Mond, während drüben, vom Morgenrot angekündigt, die Sonne emporsteigt. Oft bildet die Prosa nur den Faden, an dem solche poetische Perlen aufgezogen sind. Kein Zweifel, dass Dichter und Publikum vielmehr in diesen als in jener das sehen, worin sich die Seele des Werkes am vollsten offenbart. Ueber der Freude aber an solchem Auffliegen zu lyrischen Höhen bemerkt man nicht, dass das eigene Leben, das diese kleinen Kunstwerke im Kunstwerk entfalten, das Leben des Ganzen, dem sie angehören, schwächt, die Wirkung der diesem innewohnenden Kräfte in falsche Richtungen drängt.

Doch man vergesse für einen Augenblick dies Ganze und vertiefe sich in die einzelne Situation. Welche Fülle von Anmut, von glänzenden, schillernden Farben, von verschwenderischem Pomp! Wie weiss man mit der Pracht kühner, himmelhoch übereinander getürmter Bilder die Phantasie zu berauschen! Wie dem leisen Hin- und Herwogen zartester Empfindung Worte voll Wohllaut zu leihen!

Der Gewitterabend im „Tonwägelchen“: im Blitzesschein, unter dem Aufruhr der Elemente, umtönt von den Liebesschreien der Pfauen, schreitet Vasantasena, das wundervolle Weib, dem Hause des Geliebten zu.

Vasantasena (zu ihrem Begleiter)[1]:
Die zorn'ge Nebenbuhlerin
Hemmt mir den Pfad, die Nacht.
Donnernd und wieder donnernd zu mir spricht sie:

---

[1]) Wir übersetzen nur einen Teil der Reden. Der Begleiter ist der oben (S. 268 f.) besprochene „Vita“.



Törin, wohin der Weg?
Wenn sich an meines wolkenschweren Busens Prangen
Der Liebste freut, was geht's dich an?

Der Begleiter. Wohl, Herrin, so antworte du der Nacht und schilt sie.

Vasantasena. Was hilft es, Freund, sie zu schelten? Sie ist ein Weib und so hat sie törichten Sinn. Aber bedenke, Freund:

Mag die Wolke den Blitz senden, Regengüsse und Donnerschall,
Ob kalt der Tag, ob heiss, fragt nicht das Weib, das dem Geliebten naht.

Der Begleiter. Vasantasena, sieh, sieh, diese andre Wolke —

Sturmbeschwingt in raschem Drang mit des Regens Pfeilen,
Mit des Donners Paukenton, heller Blitzesfahne
Greift den Mond sie an und raubt seiner Strahlen Fülle,
Wie des schwachen Feindes Stadt mächt'ger Sieger plündert.

Vasantasena. So ist es, Lieber. Schau hin:

Es schwand der Sterne Leuchten wie der Dank
Für Wohltat, die man schlechtem Mann erwies.
Glanzlos liegt Nord und Süd und Ost und West,
Gleich Frauen, die vom Liebsten sind getrennt.
Sieh, ist es nicht, als hätte durch und durch
Des Götterkönigs flammendes Geschoss
Das Himmelszelt durchglüht, dass es zerschmelzend
Zum Erdreich sich ergiesst in Tropfenmeeren?

Der Begleiter. Herrin, klage nicht darüber. Ist doch der Blitz dir dienstbar:

Wie auf des Götterelefanten Brust die schwanke Goldschnur,
Wie weisses Banner aufgepflanzt auf höchstem Bergesgipfel,
Erhellt er, in des Himmelsherrn Palast als Fackel leuchtend,
Dir durch die Nacht den dunkeln Weg zu des Geliebten Hause.

Vasantasena. Lieber, hier ist das Haus.

Der Begleiter. In jeglicher Kunst bist du erfahren und bedarfst des Rats nicht. Aber doch heisst Freundschaft mich reden. Bist du in dies Haus eingetreten, hüte dich vor allzu starkem Zürnen —

Denn wo Zorn ist, wo gäb's da Liebe? Doch wo gäb's Liebe ohne Zorn?
Zürn und mache den Liebsten zürnen. Verzeih und lass auch ihn verzeihn.

Doch genug davon! He, ihr Leute, meldet dem edlen Tscharudatta:

In blütenduftdurchhauchter, wolkenprangender Stunde
Naht deinem Haus die Schönste, liebend, fröhlichen Herzens,

Mit regentriefenden Locken.
Erschreckt vom Wettertoben, deinen Anblick ersehnend,
Vom feuchten Schlamm sich rein'gend, der an dem Fussreif haftet,
Steht sie vor deiner Tür.

Wie flutet in diesen Reden der Strom mächtiger Bilder! Wie leuchtet, den Blitzen des Tropengewitters ähnlich, Vergleich über Vergleich immer funkelnder, immer siegreicher auf! Himmel und Finsternis, Wolken und Blitze sind belebt. Der nächtliche Sturm vermischt sich dem Atem der Leidenschaft. Alle Kräfte des Universums verherrlichen mit ihrem Toben den Weg der Liebe, den das Weib in seiner stolzen Schönheit wandelt.

Eine andre Szene, gleich der vorigen von Liebe und Sehnsucht durchweht, aber wie verschieden von jener. Sie gehört dem Schauspiel Bhavabhutis von Sitas Verstossung und Wiederkehr an. Rama, kaum nach unermesslichen Leiden mit der geraubten Gattin, der treuesten ohnegleichen, wieder vereinigt, hat seinem Volk, das ungerecht an ihrer Reinheit zweifelt, das übermenschliche Opfer bringen müssen, sie von sich zu stossen. Die Gangesgöttin hat sich ihrer erbarmt und sie menschlichen Blicken entrückt; die beiden Söhne, denen sie das Leben gab, hat die Göttin der Obhut des besten Pflegers in heiliger Waldeinsiedelei anvertraut. Lange Jahre sind darüber hingegangen; mit gramverzehrtem Herzen hat Rama seines königlichen Amtes gewaltet. Jetzt führt ihn sein Weg in jene Wälder, in denen er einst mit Sita selige Zeiten verlebt hat. Die Erinnerungen wecken ihm überwältigenden Schmerz. Da bereitet die Göttin Ganga ihm geheimnisvolle Linderung. Sie fügt es, dass Sita, wenn auch unsichtbar, ihm nahen darf, durch den Zauber ihrer Gegenwart Trost in seine Seele zu ergiessen. Aus den Fluten der Godavari steigt die Entschwundene zur Menschenwelt empor:

Lieblichen Angesichts, ob auch Blässe die Wangen,
Die abgehärmten,
Und Verwirrung des Haares Pracht umfängt,

Des Leidens leibhaftes Bild, erfüllt von den Schmerzen
Getrennter Liebe:
So geht Dschanakas Tochter ein in den Wald.

Von einer Flussnymphe begleitet, tritt sie zu Rama, ungesehen von ihm und von seiner Begleiterin, einer Waldgöttin, einst der Freundin Sitas, als sie noch diese Wälder bewohnte. Rama bricht unter den Qualen der Erinnerung zusammen.

Rama. Grausame Tochter Dschanakas! Wohin ich blicke, glaube ich dich zu sehen. Du aber erbarmst dich meiner nicht.

Wehe, Herrin, mein Herze bricht; kraftlos sink' ich zu Boden.
Leer, ach, ist mir das weite All; flammende Glut verzehrt mich.
Abgrund finsterer Nacht umfängt mir die verwaiste Seele.
Schon entschwinden die Sinne mir. Wie soll ich Armer enden?
(Er wird ohnmächtig.)

Sita (unsichtbar). O Kummer, o Kummer! Ohnmacht hat ihn erfasst, den Edeln!

Die Waldgöttin. König, komm zu dir, komm zu dir!

Sita. Wehe, du Edler! Um mich Arme versinkst du, der du aller Kreaturen Heil in dir trägst, immer wieder und wieder in dies tödliche, schreckensreiche Leid. Wehe, mein Leben schwindet. (Sie wird ohnmächtig.)

Die Flussnymphe. Liebe, komm zu dir, komm zu dir! Lass deiner Hand Berührung Rama den Hohen dem Leben wiedergeben.

Die Waldgöttin. Wie, kommt er noch nicht wieder zu sich? O Sita, du liebe Freundin, wo bist du? Ruf ihn zum Bewusstsein zurück, den Herrn deines Lebens. (Sita, heftig bewegt, naht ihm und berührt ihn an Herz und Stirn.)

Die Waldgöttin. O Glück! Rama ist wieder erwacht.

Rama.

Welch ambrosischer Duft durchströmt mir plötzlich
Innen, aussen den Leib und alle Glieder?
Wes Berührung gibt mir das Leben wieder.
Bringt mir selige Lust, bringt mir Betörung?
(Wonnevoll die Augen schliessend.)

Freundin Waldnymphe! Welches Glück!

Die Waldgöttin. Was ist geschehen, mein König?

Rama. Was anders, Freundin, als dass Dschanakas Tochter mir genaht ist?

Die Waldgöttin. O, wo ist sie, Rama, hoher König?

Rama (die Wonne der Berührung durch Geberden ausdrückend). Sieh, steht sie denn nicht vor mir?

Die Waldgöttin. Ach, quält mich Arme der Schmerz um die geliebte Freundin noch nicht genug, dass du mit so herzzerreissenden, grausamen Wahnreden meine Qual noch mehren musst?

Sita. Ich sollte weggehen. Aber des Edlen Berührung ergiesst in mich durch treuer Liebe Kraft freundliche Kühlung. Im Nu besänftigt sie das alte schwere Leid. So fesselt sie mit unbezwingbarer Gewalt meine Hand, die schweissbedeckt, gelähmt, ohnmächtig zittert.

Rama (zur Waldgöttin). Freundin, das sind nicht Wahnreden.
Die Hand, die bei der Vermählung Fest ich erfasste, die geschmückte,
Die so oft mich beseligt mit lieblicher, ambrosisch linder Berührung —

Sita. Ach, deine Liebe, du Edler, ist ja noch die alte!

Rama.
— die gleich leisem Wehen kühlen Schnees mir erfrischt die Stirn, die heisse,
Die jasmingleich knospenzarte Hand, die teure, ich hab' sie ergriffen!
(Es ist ihm gelungen, ihre Hand zu fassen.)

Sita. Ach, ich vergesse mich! Seine Berührung verwirrt mein Herz.

Rama (zur Waldgöttin). Freundin, die Wonne macht mir die Sinne schwinden. Ich bin mein selbst nicht Herr vor Erregung. Halte du sie fest!

Die Waldgöttin. Ach, das ist Wahnsinn! (Sita, in höchster Bewegung, reisst ihre Hand los und zieht sich von ihm zurück.)

Rama. O Jammer, ich habe sie mir entschwinden lassen!
Ihrer Hand Blume zart — ach, sie ist meiner Hand, kraftlos der kraftlosen,
Zitternd der bebenden, glühend der glühenden jählings entsunken.

Sita. O Jammer! O Jammer! Bald irrt sein Blick unstet umher, bald ist er erstarrt. Noch immer kann er sich nicht fassen.

Die Flussnymphe (Sita aufmerksam mit liebevollem Lächeln betrachtend).

Erschauernd zittert unter der Berührung
Des liebsten Manns die Teure, Schweiss bedeckt sie,
Wie des Kadambabaumes Blütenzweige
Vom Regenguss beströmt im Sturme schwanken.

Sita (für sich). Fürwahr, ich muss mich vor der göttlichen Flussnymphe schämen, dass ich mich nicht beherrschen kann. Was

wird sie davon denken, dass an ihm, der mich verlassen hat, so mein Herz hängt!

Rama (nach allen Seiten blickend). Ach, wie konntest du mir entschwinden? Hast du denn kein Erbarmen mit mir?

Sita. Ja, wirklich, ich bin erbarmungslos, dass ich es trage, zu leben, wenn ich dich so leiden sehe. —

Wir brechen hier ab. Die Längen und Wiederholungen, von denen jedes indische Drama Szene für Szene voll ist, werden schon in dem von uns ausgehobenen Stück fühlbar, und würden es noch viel mehr werden, dürften wir den ganzen Auftritt geben. Aber wie verschwinden solche Schwächen vor der Innigkeit, der rührenden Schönheit dieser Poesie! Vom Geheimnis jenseitiger Geisterwelt durchhaucht, in zarter Mitte zwischen Traum und Wirklichkeit schwebt die Szene, gewebt aus Liebe, Leiden, zauberhaftem Trost. Sie ist würdig, den Weg zur Schlussszene desselben Dramas zu bereiten, die den Leiden Ramas und Sitas das gottgeschaffene Ende bringt. Ein Schauspiel im Schauspiel baut sich auf; mehr als einmal haben indische Dramen dies Motiv des Hamlet vorweggenommen. In der Waldeinsiedelei am Ganges erhebt sich die Bühne, auf der Nymphen dem zuschauenden Rama seine eigene und Sitas Geschichte vor Augen stellen, ihm offenbaren, wie über der Verstossenen göttliche Huld gewaltet hat, wie die Zwillingsknaben, die sie geboren, von Gottheiten und Weisen grossen Geschicken entgegengeleitet werden. Und als am Ende des Stückes die Sita des Schauspiels verschwindet und Rama in altem, neuem Schmerz zu Boden sinkt, rauschen die Gangeswellen auf; geleitet von schützenden Göttinnen entsteigt ihnen die wahre Sita, um zu unaussprechlicher Seligkeit sich dem Gatten zu vereinen.

X.

Bhavabhutis Hingang machte, scheint es, der Blüte des indischen Dramas ein Ende, und so unsicher die uns erreichbaren Zeitbestimmungen teilweise sind, lässt sich doch

annehmen, dass die Blüte der Kunstpoesie überhaupt die des Dramas kaum überdauert hat. Die Steigerung aller Künsteleien der Form zu immer extravaganterer Ueberladung hielt gleichen Schritt mit dem raschen, hoffnungslosen Verarmen des inneren Gehalts. In einem Augenblick spurlos ins Nichts versinken konnten die grossen Traditionen einer Kunst, wie der Kalidasas und Bhavabhutis, selbstverständlich nicht; es war nicht anders denkbar, als dass sich aus der allgemeinen Zerrüttung noch durch Jahrhunderte hier und dort Dichter und Dichtungen heraushoben, in denen sich etwas von dem alten Leben unerloschen bewahrte. Solchen Nachklängen der vergangenen Zeit darf vielleicht das schöne Drama „Des Ministers Siegel" mit seiner vornehmen Charakterzeichnung und seinem höchst kunstvollen Intrigenbau zugerechnet werden [1]. Auch das seltsame philosophische Schauspiel „Der Mondaufgang der Erkenntnis" (wohl 11. Jahrhundert n. Chr.) verdient hier Erwähnung: der an sich, gelinde ausgedrückt, verkehrte Versuch, das Thema der Vereinigung von Philosophie und Vishnuglauben in das Prokrustesbett eines allegorischen Dramas zu zwängen, in welchem der edle König Verstand den König Irrtum glänzend überwindet und sich mit Frau Offenbarung zu glücklichem Ehebunde vereinigt. So flach und abgeschmackt aber — wie das bei solchem Missverhältnis von Stoff und Form nicht anders denkbar ist — die eigentliche philosophisch-religiöse Aktion ausfällt, so lustig, wenn auch stellenweise mehr als derb, ist der Humor, mit dem verschiedene Typen geistlicher Herren und Damen gezeichnet werden: der Buddhist, bei dem selige Worte von weltentnommener Freiheit mit noch seligeren Gedanken an gefällige Kaufmannsfrauen, vorzügliche Mahlzeiten und Orgien in heller Mondnacht abwechseln — der astrologisierende

[1]) In vollkommen sicherem Ton lässt sich hier nicht sprechen; es ist nicht ausgeschlossen, dass jenes Stück noch der Blüteperiode des Dramas selbst zugehört.



Dschainamönch, der wilde, aus Schädeln essende shivaitische Wundermann samt zugehöriger Frau, deren freche, schnapsduftende Reize die erfolgreichste Propaganda für den Shivaglauben machen.

Eine einzige unter den Schöpfungen dieser späten Zeit verdient es, als letztes Glied zur Reihe der Werke gestellt zu werden, welche die der indischen Poesie eigenen Kräfte in aller schönheitsreichen Entfaltung erscheinen lassen, freilich auch den Zug von Verhängnis, der dieser Dichtung und dieser Volksseele anhaftet. Ich spreche von dem geistlich-erotischen Singspiel Gitagovinda, das der bengalische Dichter Dschayadeva — die Inder erzählen, unter Krishnas eigener göttlicher Mitarbeiterschaft — im 12. Jahrhundert n. Chr. verfasst hat.

Die Handlung ist die einfachste. Krishna, der menschgewordene Gott, mit den Scharen der Hirtinnen an Tanz und Liebeslust sich ergötzend, ist Radha, seiner Geliebten, entfremdet. Leiden und Klagen der Radha, wiedererwachende Sehnsucht des Gottes, Suchen, Warten, Grollen, trunkenes Glück der Vereinigung. Den drei Personen, welche auftreten — den Liebenden und einer Gefährtin Radhas — werden abwechselnd Arien in den Mund gelegt; vor einer jeden erklären einleitende Verse die Situation; nachfolgende Gebetssprüche preisen Krishna. Das ist der Rahmen, den Dschayadeva mit seinen Versguirlanden umwoben hat.

In seine Liebesmelodien tönen leise Klänge aus jenseitigen, mystischen Welten hinein. Die Züge des schönsten, wollustatmenden Jünglings verschlingen sich mit denen des Gottes, den die Geheimnisse des Universums, der Befreiung vom Daseinsleid umweben:

Aus lotosgleichem, liebreich-weichem
Auge blickender,
Weltleidentrückender!

Und die menschliche, sinnenheisse Wirklichkeit dieser Liebesspiele scheint sich — oder täuschen wir uns? — wenn auch

nur für Momente, in eine Schattenwelt von Symbolen zu verwandeln, hinter deren Schleier wenige Worte des Gedichts kaum einen ungewissen Blick tun lassen: sind es Symbole des Sichverlierens des Geistes im Taumel der bunten Erscheinungswelt und seines Sichrettens in die stille Lichtwelt der Ewigkeit? Wir können hier nur vermuten, nicht behaupten. Aber der Art indischer Dichtung würde wohl ein solches Doppelgesicht poetischer Gedankengebilde entsprechen, ein solches Spiel, das nach launenhafter Lust Sinnlichstes und Uebersinnlichstes aus unergründlichen Fernen einen Augenblick ineinander scheinen lässt. Und dann, so plötzlich wie dieser Schein aufleuchtet, ist er verschwunden, von den Wellen der Poesie überflutet; Krishna ist nichts mehr als der Buhle üppiger Frauen, das Liebeslied nichts mehr als ein Liebeslied.

Und was für ein Liebeslied! Wie schwanken glitzernde Lichter spielend über Unendlichkeiten bunter Farbenpracht! Vom walddurchleuchtenden Mondschein der Frühlingsnacht singt das Lied, von duftreichen Winden und vom Gesang der Vogelscharen, der die allbezwingende Herrschaft des Gottes mit den Blumenpfeilen preist. Es singt von berückender Frauenschönheit, von müde-liebestrunkenen Augen, von heissen Lippen, von Körpern, in denen die Kunde und Kunst aller Entzückungen wohnt. Es erzählt von dämmernder, träumender, klagender, zitternder, fiebernder Sehnsucht, vom leisen Klang des Murmelns, das den Namen des Geliebten wie einen Zauberspruch wiederholt. Aus der Gefährtin Munde vernimmt Radha, wie Krishna ihrer wartet:

Von seinem Hauch beschwingt,
Flötenton leis erklingt,
Ruft dich mit sanften Weisen.
Den Staub, vom Wind entführt,
Der deinen Leib berührt,
Selig möcht' er ihn preisen.
  An luftkühlem Strome
  Im Waldesdome
  Waldblumenumwunden weilt er.

Wenn sich ein Vogel regt,
Raschelndes Laub bewegt,
Meint er, er hört dich kommen,
Schmücket die Lagerstatt,
Schaut hin auf deinen Pfad
Mit Blicken furchtbeklommen.
An luftkühlem Strome
Im Waldesdome
Waldblumenumwunden weilt er.

Und endlich löst sich Leid und Sehnsucht in Seligkeit auf. Krishna zieht die Geliebte in seine Arme:

Deines Busens Kelch, den die Liebeslust durchschäumt in mächtigen Fluten,
Neig in heisser Umarmung auf meine Brust, o stille des Herzens Gluten.
Nur einen Augenblick nahe dem Nahenden, nahe dem Gott, o Radha!

Lass mich trinken den Nektar der Lippen dein, vom Tod erweck mich zum Leben,
Deinen Knecht, den mit bittrer Flammenqual die Trennungsschmerzen durchbeben.
Nur einen Augenblick nahe dem Nahenden, nahe dem Gott, o Radha!

Gesang für Gesang in immer wechselnden Rhythmen fliesst die quellende Fülle duftgesättigter Worte, bald kurz, rasch, hüpfend, bald in langen, kunstvoll verschlungenen Zusammensetzungen sich wiegend und wogend. Weiche Klänge, Häufungen sanft gleitender Laute, zierliche Alliterationen, Reimgebilde, sonst von den Indern selten und sehr sparsam verwandt, hier im Uebermass verschwendet, umschmeicheln das Ohr und überströmen es mit Wohllaut. Refrains, zu denen ein Vers nach dem andern zurücklenkt, sammeln die Stimmung der Lieder in sich, bald klagend, bald lockend, bald in Bildern voll heisser Glut schwelgend, bald den Gott in bacchantischem Aufschrei rufend.

Der Hörer gibt sich dem Zauber des Liedes hin und fragt nicht, ob der Kunst und Ueberfülle dieser Töne nicht eins fehlt: die aus Herzenstiefen kommende Wahrheit. Ob die Kunst Dschayadevas einen Wesensunterschied zwischen des Gottes Spiel unter den buhlenden Hirtinnen und seinem

Liebesbund mit Radha geschaffen, ob sie in das Bild solches Kontrastes Ernst und Kraft der Seele hineinzulegen gewusst hat. Wie vor dem benebelten Blick des indischen Vornehmen der Tanz der Bajaderen hin und her wogt, wie das Gefunkel der Edelsteine, die sie bedecken, immer wieder aufblitzt und immer wieder erlischt, so umspielt die Sinne die Poesie dieses Liedes, in dessen schmuckbeladenen Versen die von schwülen Gluten durchwallte indische Phantasie ihren zugleich vielgestalten und einförmigen Tanz aufführt.

Wir haben den weiten Weg vom Rigveda bis zum Gitagovinda zurückgelegt. Es mögen gegen drei Jahrtausende sein, deren Dichtung an uns vorübergegangen ist. Welche Wandlungen von den kindlichen Künsten, mit denen die Opferer der noch kaum in Indien heimisch gewordenen arischen Hirtenstämme ihren alten Göttern Herdensegen und Kriegserfolge abschmeichelten, bis zur überreichen, überreifen Pracht des bengalischen Hohenliedes! In allem üppiges Wachstum, dem das Gleichgewicht fehlt. Wie ein Körper, von dessen Organen die einen verkümmert, die andern in krankhaftem Uebermass entwickelt sind, so erscheint diese Literatur der unermesslichen Epen und Märchensammlungen, der Romane, deren doppeldeutige Sprache zwei Begebenheiten zugleich erzählt, der haarspaltenden Grammatiken und Poetiken, der Gesetzbücher in dichterischer Form und mit jeder dichterischen Freiheit gegenüber der Wirklichkeit, der gigantischen Weltbilder voll kindischer Unkenntnis der Natur, voll Gedächtnislosigkeit und Verständnislosigkeit für Vergangenheit und Geschichte. Allzu kurz waren die Tage jener tiefen und wahren Lyrik altbuddhistischer Mönche und der ihr verschwisterten weltlichen Lyrik desselben Zeitalters, deren Untergang für uns einen schwersten Verlust bedeutet. Wie bald entschwand solche Poesie, die aus dem Drange bewegter Seele kam, und richtete statt ihrer die konven-

tionelle Dichtkunst, die aus den Lehrbüchern gelernt wird, ihr Panier auf: diese poetische Kunst, die zwischen zart anmutigem Spiel, zwischen vornehmer Feinheit und dem Taumel entnervter Decadence hin und her schwankt, bald die Züge eines Hetärengesichts, bald eines klugen, müden Greisenantlitzes zu zeigen scheint, hier die Wahrheit und Natur in verschmitztem Versteckspiel überlistet, dort sie unter Blumenlasten verschüttet. Eine Kunst, über deren reichen Schätzen im kleinen Ueberspannung der Form, im grossen Formlosigkeit, nirgends das Mass waltet. Die Kunst eines aus der natürlichen Bahn seines Lebens herausgeratenen Volkes, des Verwandten von Griechen und von asiatischen Wilden, erliegend unter der Aufgabe, welche die Grausamkeit der Weltgeschichte ihm gestellt hat, Unvereinbares zu vereinen.

Anmerkungen

S. 9. Ueber die Kolarier und ihr Verhältnis zu den Dravidiern vgl. Dalton, Descriptive Ethnology of Bengal (Calc. 1872), besonders S. 151 ff.; Hunter, Imperial Gazetteer of India vol. VI, 53 ff.; Ratzel, Völkerkunde II², 566; Topinard in L'Anthropologie III (1892) 297; dazu die ethnologischen Abschnitte bei Baines, General Report of the Census of India 1891 (London 1893), und bei Crooke, The north-western provinces of India, their history, ethnology, and administration (Lond. 1897). Zum Sprachlichen vgl. G. v. d. Gabelentz, Sprachwissenschaft² 281.

S. 10. Aeusserungen des Veda über die Urbewohner: Zimmer, Altindisches Leben 109 ff.

S. 12. Für die hier beigebrachten Züge zum Bilde der Rigvedakultur verweise ich auf das eben zitierte Werk Zimmers. — Glauben an Himmel und Hölle: Oldenberg, Religion des Veda 530 ff.

S. 15. Der „Esser" und der „Gegessene": Weber, Ueber die Königsweihe, den Râjasûya (Abh. der Berl. Akad. der Wiss. 1893) S. 116, A. 2.

S. 17. Mythus von der Befreiung der gefangenen Kühe: Oldenberg, Rel. des Veda 143 ff.

S. 18. Rigvedazitate: III, 53, 12; IV, 50, 8. — Ernennung des Hauspriesters: Aitareya Br. VIII, 27.

S. 20. Die priesterlichen Dankstrophen als Lügen: Weber, Ind. Studien X, 53. — Rigvedazitat: IX, 112, 3.

S. 21. Rigv. X, 71, 4; I, 130, 6. Vom Zimmern der Lieder: Zimmer, Altind. Leben 337 fg. — Zum Froschlied (Rigv. VII, 103) vgl. namentlich Bloomfield, Proceedings, American Orient. Society, April 1896.

S. 24. Lied der Mägde: Oldenberg, Rel. des Veda 445. — Zotenhafte Wechselreden: Hillebrandt, Ritualliteratur 152.

S. 25. Die angeführten Rätselverse stehen Vâjasan. Saṃhitâ XXIII, 9. 10.

S. 26. Betreffs der Einführung der Schrift in Indien s. namentlich Bühler, Indische Paläographie. — Gute Erhaltung von Details

der vedischen Lautform: s. z. B. Oldenberg, Hymnen des Rigveda I, 387 ff.

S. 27 ff. Altindische Götterwelt: Oldenberg, Rel. des Veda. Speziell meine Auffassung des Varuṇa und der ihn umgebenden Göttergruppe habe ich Zeitschr. der D. Morg. Gesellsch. 50, 43 ff. gegen Einwürfe zu verteidigen versucht.

S. 31. Rigveda III, 53, 13; VII, 12, 3; 7, 7.

S. 33. Das mitgeteilte Indralied ist Rigv. III, 36.

S. 34. Rigveda I, 32.

S. 36. Daselbst VII, 77.

S. 38. Agni in den Hölzern — in den Wassern: Oldenberg, Rel. des Veda 111 ff. 120. Zitate: Rigveda X, 79, 4; I, 164, 51.

S. 39 fg. Man vergleiche K. Bruchmann, Psychologische Studien zur Sprachgeschichte (Leipz. 1888); besonders S. 22 ff. 30; A. Hirzel, Gleichnisse und Metaphern im Rigveda (Leipz. 1900); Bergaigne, Quelques observations sur les figures de rhétorique dans le Rigveda (Mém. de la Soc. de linguistique, IV).

S. 40—44. Ueber vedisches Zauberwesen s. Oldenberg, Rel. des Veda 476 ff.; Caland, Altind. Zauberritual (Amsterdam 1900). Von Prosasprüchen zauberischen Inhalts sind namentlich die Texte des Yajurveda voll. Einen bequemen Ueberblick über die Hauptkategorien der Zaubertexte des Atharvaveda gewähren Bloomfields Uebersetzungen aus diesem Veda, Sacred Books of the East vol. 42. Ueber den Schlachtzauber mit dem „Weissfuss" vgl. Caland a. a. O. 29.

S. 44 ff. Die erzählenden Dichtungen des Rigveda sind nach den Bemerkungen von Windisch, Verhandl. der 33. Philologenversammlung (1879) S. 28 und Oldenberg, ZDMG. 37, 54 ff.; 39, 52 ff., neuerdings von Geldner an verschiedenen Stellen von Pischel-Geldners Vedischen Studien und von Sieg, Die Sagenstoffe des Rigveda, I (Stuttg. 1902), behandelt worden.

S. 48. Vortrag der Erzählung durch zwei Priester: Aitareya Brâhm. VII, 18. — Heereszug der Bharatas: Rigv. III, 33. — Indras Sieg: das. VIII, 100.

S. 50. Yama und Yamî: Rigv. X, 10.

S. 51. Flussüberschreitung: das. III, 33. — Der Asket und seine Gattin: I, 179. — Mudgala: X, 102; vgl. Geldner, Ved. Studien II, 1 ff.; v. Bradke, ZDMG. 46, 445 ff.

S. 52. Indra und der Affe: Rigv. X, 86. Vgl. Geldner a. a. O. II, 22 ff.; Oldenberg, Rel. des Veda 172 ff.

S. 53. Purûravas und Urvaśî: Rigv. X, 95; Śatapatha Brâhm. XI, 5, 1 und die Anführungen bei Oldenberg, Rel. des Veda 254 A. 1.

S. 55 ff. Zur philosophischen Poesie des Rigveda vgl. nament-

lich L. Scherman, Philosoph. Hymnen aus der Rig- und Atharvaveda-Sanhitâ, Strassb. 1887; Deussen, Allg. Geschichte der Philosophie I, Abt. 1.

S. 57. Rigv. X, 82, 7. — X, 129.

S. 66. Buddhistische Skulpturen: Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, 2. Aufl., Berl. 1900.

S. 69 fg. Jâtakaerzählung: vol. I p. 451 der Fausböllschen Ausgabe.

S. 71. Daselbst vol. VI p. 373. 293. Siehe dazu H. Lüders, Ueber die Grantharecension des Mahâbhârata (Abh. der Gött. Ges. der Wiss., Neue Folge, Bd. 4, 1901) S. 63. — Sutta Nipâta p. 51.

S. 72. Ueber die Bedeutung des Namens Upanishad vgl. Deussen, Allg. Gesch. der Philosoph. I, Abt. 2, S. 14 ff.; Oldenberg, ZDMG. 50, 457 ff.; 54, 70 ff.

S. 73 am Ende: Chând. Upanishad VII, 23. 24.

S. 74. Ebendas. II, 21.

S. 75. Bṛhad Âranyaka IV, 3, 19 fg.

S. 76. Ebendas. IV, 4, 6. 22.

S. 77. Die universale Formel: Chând. Upanishad VI, 1, 2.

S. 79. Gespräch von Vater und Sohn: Chând. Upanishad VI, 11. 12.

S. 80. Die Rede des Śâṇḍilya: Śatapatha Br. X, 6, 3.

S. 81. Kena Upanishad 2. Taittirîya Up. 2, 9.

S. 84. Ueber König Asoka und seine Inschriften orientiert E. Hardy, König Asoka (Mainz 1902).

S. 88. Majjhima Nikâya vol. I p. 32.

S. 91. Theragâthâ 1027.

S. 94. Saccaka: Majjhima Nikâya vol. I p. 227 ff. — Der Adlige ebendas. vol. I p. 109.

S. 96 Anm. 1. Majjhima Nikâya vol. I p. 141.

S. 100. „Alle Gestaltung ach“ u. s. w. wird häufig angeführt, z. B. Theragâthâ 1159. — Dann Dhammapada 47. 91. 82.

S. 101. Verse des Valliya: Theragâthâ 125. 126. — Dichtung des Tâlapuṭa: ebendas. 1091 ff. — Zu Anm. 3 verweise ich auf K. Gjellerup in den Preuss. Jahrbüchern, Aug. 1899, S. 268.

S. 104. Altbuddhistische Reliefs: Burgess, Buddhist Stûpas of Amarâvatî and Jaggayyapeta, 1887.

S. 107. Jâtaka (Fausböll) vol. V p. 121. 85.

S. 108. Der Hausgeistliche des Königs von Benares: ebendas. vol. I p. 419. — „Im Reden“ u. s. w.: vol. VI p. 295.

S. 110. Der Löwe und der Specht: Jâtaka Nr. 308. — Der Esel in der Löwenhaut: Nr. 189. — Die Schildkröte: Nr. 215. — Im allgemeinen über das Verhältnis der indischen und griechischen Tier-

fabeln: Weber, Ind. Studien III, 327; Ind. Literaturgeschichte [2], 228, O. Keller, Ueber die Geschichte der griechischen Fabel, 1862. Mehr bei L. v. Schroeder, Indiens Literatur und Kultur (1887), 518 ff.

S. 111. Szenen mit den Affen: Jâtaka Nr. 176. 298. 299.

S. 112. Kleinschnauz und Grossschnauz: Nr. 388.

S. 113. Der Hofaffe: Nr. 219.

S. 114. Das salomonische Urteil: vol. VI p. 336. Von der Literatur hierüber hebe ich die Aufsätze von Gaidoz in Mélusine, Bd. IV, hervor.

S. 117. Besuch der Schwiegermutter: Nr. 171.

S. 118 ff. Nr. 62.

S. 123. Vol. VI p. 106.

S. 125 Anm. 2. Zur Frage nach dem Wert der Prosapartien des Jâtaka verweise ich auf O. Franke, Bezzenbergers Beiträge 22, 296 ff.; Lüders, Nachr. der Gött. Ges. der Wiss. 1897, 119; vgl. auch Senart, Journ. As. Mai-Juni 1901, 385 ff.

S. 126. Löwe und Specht: Nr. 308.

S. 127. Strophe aus der Vessantaraerzählung: vol. VI p. 497. — Der sterbende blinde König: Nr. 353.

S. 131. Ueber die indischen Vorstellungen von den Yavana vergleiche man Sylv. Lévi, Quid de Graecis veterum Indorum monumenta tradiderint. Paris 1890.

S. 133. Mahâbhârata III, 15817; XIII, 747 fg. ed. Calc.

S. 138. Der Grammatiker und der Stallmeister: Mahâbhâshya II. 4, 56. — Die Sanskrit redende Frau: Tonwägelchen, Anfang des 3. Akts. — Töpfer und Grammatiker: Mahâbhâshya, Einleitung.

S. 140. Zwecke des grammatischen Studiums: ebendas.

S. 141 fg. Hiuen Tsiangs Bericht über den Besuch des Missionars in Pâṇinis Geburtsstadt ist von Weber, Ind. Stud. V, 4 u. a. diskutiert worden.

S. 142. Die Angaben des Mahâbhâshya über den Schulbetrieb der Grammatik hat Weber, Ind. Stud. XIII, 403 fg. zusammengestellt.

S. 146 ff. Ueber die Entstehungsgeschichte des Mahâbhârata kann ich mir die vieldiskutierten Anschauungen J. Dahlmanns (Das Mah. als Epos und Rechtsbuch, 1895. Genesis des Mah., 1899) nicht aneignen. Näher stehe ich den Auffassungen von Hopkins, The great Epic of India, 1901. Natürlich kann hier nicht die Literatur der „Mahâbhâratafrage“ gegeben werden, doch sei auf die umfangreichen und vielfach nützlichen Sammlungen von Ad. Holtzmann, Das Mah. und seine Teile, 1892—1895, hingewiesen.

S. 147. Zitierter Vers: Râmâyaṇa I, 4, 18 ed Bombay.

S. 148. Lied über Parikshit: Atharvaveda XX, 127.

S. 153: Ritual der Wasserspenden: Âśvalâyana Gṛhya III, 4.

S. 154. Die Geschichte vom Garuḍa und den Schlangen ist der Suparṇâdhyâya, Indische Studien XIV, 1 ff.; vgl. dazu meine Ausführungen ZDMG. 37, 54 ff.

S. 172. Aus der unabsehbaren Literatur über die Bhagavad Gîtâ hebe ich hervor Phil. Colinet, La théodicée de la Bh. G., 1885.

S. 177. Zur Einführung in die das Gesetzbuch des Manu betreffenden Fragen sei neben Bühlers Einleitung zu seiner Uebersetzung Jolly, Recht und Sitte 13 ff. empfohlen.

S. 179. Zitate: Manu I, 1 ff. 21.

S. 180. Ueber die vom Veda emanzipierten Lehren: Manu XII, 96.

S. 181. Zitate: Manu I, 95; IX, 314.

S. 182. Zitat: Manu VI, 2.

S. 185. Zitat: Manu VII, 14 fg.

S. 186. Zitat: Manu VIII, 314 fg.

S. 187. Von neuerer Literatur über das Râmâyaṇa hebe ich namentlich hervor: H. Jacobi, Das R., Bonn 1893. Für die Vorgeschichte des Gedichts ist wichtig H. Lüders in den Nachr. der Gött. Ges. der Wiss., phil.-histor. Klasse, 1897, S. 126 ff.

S. 188. Zitat: Râm. VI, 107, 51—52 ed. Bombay.

S. 192. Inschriftliche Daten für das Alter der Kunstpoesie sind in der tiefeingreifenden Abhandlung Bühlers, Die indischen Inschriften und das Alter der indischen Kunstpoesie (Sitzungsber. der Kais. Akad. der Wiss., Wien 1890), erörtert worden.

S. 194. Schriftliche Fixierung der heiligen buddhistischen Texte in Ceylon: Dîpavaṃsa 20, 20 f.

S. 195. Münzen der indoskythischen Könige: v. Sallet, Die Nachfolger Alexanders des Gr. in Baktrien und Indien 58. 185 ff. — Chor der Bastarde: Mṛcch. p. 70 ed. Stenzler.

S. 196. Treiben der geistlichen Herren in Benares: Prabodhacandrodaya p. 19 ed. Brockhaus.

S. 197. An Buddha gerichteter Segensspruch: Eingang des Nâgânanda.

S. 198 f. Schilderung des „Städters“: Kâmasûtra p. 43. 45—48. 52 ff. 60. — Zur indischen Liebeskunst oder -wissenschaft im allgemeinen führe ich an R. Schmidt, Beiträge zur indischen Erotik (Leipz. 1902).

S. 200. Hofdichter: viele Materialien in Pischels wichtiger Abhandlung „Die Hofdichter des Lakṣmaṇasena“, Abh. der Gött. Ges. der Wiss. Bd. 39 (1893). — „Esel, Bullen etc.“: Indian Antiquary I, 114.

S. 201. Zwiespalt zwischen guter Poesie und Wohlstand: Harisheṇas (inschriftlich erhaltenes) Lobgedicht auf Samudragupta. — Anm. 1. Die zierliche Fassung der aus Bhâskaras Lîlâvatî ent-

nommenen Gleichung ist bei Colebrooke, Algebra p. 24 f. vergröbert worden.

S. 202 f. Mṛcchakaṭikâ, Akt 3.

S. 203 ff. Ueber indische Poetik im allgemeinen möge auf Regnaud, La Rhétorique Sanscrite, Paris 1884, und Jacobi, ZDMG. 56, 392 ff. verwiesen werden.

S. 204. Stil und Frauentugend: Bhavabhûti, Prolog des Uttararâmacarita.

S. 206. Die Dichtung wie eine Geliebte zu uns redend: Kâvya Prak. I, 2. — „Wie aus vielerlei Stoff" — Bharata VI, 32.

S. 207. Wirkung der Poesie: Abhinavagupta, zitiert im Kâvya Prak. IV, 28.

S. 210. Vers: „Sieh dort steht etc.": Sâhitya Darp. 28.

S. 211. Orange und Kinn des Hunnen: ebendas. 622.

S. 215. „Mit trägbewegten etc.": Amaru 5 (Simon). — Zur Lyrik des Kâlidâsa, Bhartṛhari, Amaru im allgemeinen vergleiche man P. E. Pavolini, Poeti d'amore nell' India (Florenz 1900). — „Muss sich nicht etc.": Bâṇa im Eingang des Harshacarita. — Zeitalter des Kâlidâsa: vgl. G. Huth, Die Zeit des K., Berlin 1890; Kielhorn, Nachr. der Gött. Ges. der Wiss. 1890, 251 f.; Bühler in dem zu S. 192 angeführten Aufsatz 76; Lévi, Théatre indien 163 ff.; Pischel in der zu S. 200 angeführten Abhandlung S. 5 Anm. 1.

S. 221. Bhartṛhari der Dichter und der Grammatiker: M. Müller, India what can it teach us? 347 ff.; I-tsing, transl. by Takakusu 178 f.; Erm. La Terza, Actes du 12. Congrès intern. des Orientalistes vol. I, 201 ff. — Fremde Dichtungen dem Bhartṛhari beigelegt: vgl. die Einleitung von Kâshinâth Trimbak Telang zu seiner Ausgabe des Bh. (Bombay Sansk. Series), sowie Hertel, WZKM. 16, 202 ff.

S. 222 ff. Die übersetzten Verse Bhartṛharis sind I, 68. 7. 37. 45. 46. 31. 83. 97; III, 68. 96. 77 ed. Bohlen.

S. 227 f. Uebersetzte Verse Amarus: 18. 91 Simon.

S. 229. „Die Nacht wird schwinden" Bhramarâshṭaka 8.

S. 235. Das übersetzte Stück: Kâdambarî p. 160 ed. Peterson.

S. 236 Anm. 1. Neben dem Werk Lévis müssen als hochwichtig für die Geschichte des indischen Dramas einige Aufsätze Pischels hervorgehoben werden, Gött. Gel. Anz. 1883, 1217 ff.; 1891, 353 ff.

S. 238 f. Die Angaben des grammatischen Textes Mahâbhâshya, welche das Drama betreffen, hat Weber, Ind. Studien XIII, 486 ff. gesammelt. — Rasafest: H. H. Wilson, Works I, 130; IX, 330.

S. 240: Aufführung der Nymphen vor Kṛshṇa: Harivaṃsa v. 8383 ff.

S. 241 f. Zur Frage nach dem griechischen Einfluss auf das

indische Drama sei noch auf Lévis neueste Aeusserung, Journ. Asiatique, Jan.-Febr. 1902, 124 verwiesen.

S. 245. „Sollen verweilen drin etc.“: Bharata III, 1. Im allgemeinen verweise ich für die Aeusserlichkeiten der Aufführung auf Lévis S. 236 Anm. 1 zitiertes Buch, sowie den Aufsatz Pischels GGA. 1891, der zu S. 236 erwähnt ist, vor allem aber natürlich auf Bharatas Nâṭyaśâstra selbst.

S. 252. „Es walte zu des Volkes Heil“: Schluss des Śakuntalâdramas.

S. 253. Aeusserung eines Prologs über den Stoff der Râmasage: Murâri, Anargharâghava v. 9.

S. 254. Philosophisches Drama: gemeint ist der Prabodhacandrodaya (Mondaufgang der Erkenntnis), vgl. S. 282. — Aeusserung eines Intrigenstücks über das Geschäft des Dramendichters: Mudrârâkshasa im Anfang des 4. Akts (p. 188 ed. Kâshinâth Trimbak Telang, 3. Aufl.).

S. 257 Anm. 1: Daśarûpa I, 6. — Anm. 2: Bharata XXII, 283 der Kâvyamâlâ-Ausgabe.

S. 266. „Volle Hüften, schlanke Taille“: Mâlavikâgnimitra p. 31, Tullberg.

S. 268. Für den „Viṭa“ ist neben den Vorschriften der Poetik auch die Erotik zu berücksichtigen; s. Kâmasûtra p. 58; R. Schmidt, Beitr. zur indischen Erotik 200 f.

S. 269. Ueber den Vidûshaka verweise ich namentlich auf J. Huizinga, De Vid. in het indisch Tooneel, Groningen 1897.

S. 283. Mystische Symbolik des Gîtagovinda: s. Lassen in seiner Ausgabe des Gedichts S. XIII ff.; Barth, Religions of India (3. Aufl.) 231. — Die übersetzten Stellen des Gîtagovinda sind I, 21; V, 9. 10; XII, 5. 6.

Register

Druck der
Union Deutsche Verlagsgesellschaft
in Stuttgart



